

lui Wallace Berry în **Viva Villa** sau cel al lui Edward G. Robinson îi poate fi comparat).

Cinematograful francez părea greu de mirosuri. În timp ce filmul american mirosea a Palmolive, cosmetice și antiseptice. Femeile aveau o prezență carnală care ți se strecura în memorie ca a femeilor vii, concrete, dar și ca a unor fantasmе erotice (figura la care mă gândesc spunând aceasta este a lui Viviane Romance), în timp ce la stelele din Hollywood erotismul era sublimat, stilizat, idealizat. (Chiar cea mai carnală vedetă americană — Jean Harlow, blonda platinată, părea ireală, cu pielea ei albă, strălucitoare).

În peliculele alb-negru, albul căpăta o forță care transfigura chipurile femeilor, picioarele, umerii, decolteul lor, făcând din Marlene Dietrich nu țința imediată a dorinței, ci însăși dorința ca o esență extraterestră. Îmi dădeam seama că cinematografia franceză vorbea de niște lucruri tulburătoare și oare-

cum interzise, că Jean Gabin nu era fostul combatant care dorea să-și înjighebe o plantație undeva în colonii — așa cum încerca să ne facă s-o credem dublajul italian — ci un dezertor, fugit de pe front — temă pe care cenzura fascistă nu o putea permite.

Actorii

În fond, aș putea vorbi de cinematografia franceză a anilor '30 tot atît cît despre cea americană, dar vorbele mele ar depăși și cinematograful francez și anii '30, pe cînd cinematograful american al anilor '30 e unic, în asemenea măsură încît aș spune că e fără început și fără sfîrșit: în orice caz este fără început și fără sfîrșit în viața mea. Diferența dintre aceste două cinematografii de atunci n-are nimic comun cu literatura; cred că tocmai acesta este motivul pentru care cinematograful american de atunci se detașează din experiența mea ca un

relief izolat de rest: aceste amintiri de spectatori sînt anterioare momentului cînd a avut loc contactul cu literatura.

Ceea ce se numea «firmamentul hollywoodian» era un sistem în sine, cu constanțele și variațiile lui și cu o tipologie umană. Actorii reprezentau modele de caracter și comportare, fiecare temperament își găsea un erou posibil.

Pentru cel care vedea viața în acțiune și înfruntare deschisă, Clark Gable reprezenta o anume forță brutală înveselită de oarecare fanfaronadă; Gary Cooper era calmul, singele rece filtrat de ironie; pentru cel care se vedea depășind piedicile prin umor, era siguranța lui William Powell; pentru omul de societate, era discreția lui Franchot Tone; pentru introvertitul care dorea să-și înfrîngă timiditatea era James Stewart; în timp ce Spencer Tracy era tipul omului drept și cu suflul deschis, care știe să pună umărul la nevoie; și mai era, în sfîrșit, și tipul rar de erou intelectual, în persoana lui Leslie Howard.

La actrițe, gama fizionomiilor și a caracterelor era mai redusă; machiajul, coafurile și expresiile tindeau spre o stilizare unitară, înglobînd cele două categorii fundamentale: a blondelor și a brunelor. Această gamă începea de la fantezista Carole Lombard pînă la practica Jean Arthur, de la gura mare și senzuală a Joanei Crawford la gura fină și sensibilă a Barbarei Stanwyck. De la o extremă la alta se desfășura un evantai de chipuri mai mult sau mai puțin diferențiate, toate purtînd însă o marcă de neconfundat care limita intersubstituirea...

Între «catalogul» femeilor din filmele americane și cel al femeilor reale, de fiecare zi, eu nu puteam stabili nici un fel de legătură: aș spune că acolo unde primul se termina, începea al doilea (nu se înțepla același lucru cu femeile din filmele franceze; dimpotrivă. Raportul se putea stabili).

De la tînăra lipsită de scrupule interpretată de Claudette Colbert, la energia ascuțită a Katharine Hepburn, modelul cel mai important dintre personajele feminine pe care-l lansa filmul american era acela al femeii egală cu bărbatul în hotărîre, încăpătînire, spirit și inteligență. În această lucidă stăpînire de sine a femeii ca rivală a bărbatului, Myrna Loy era actrița cu cea mai marcată inteligență, ironie și simț al umorului. Vorbînd azi cu atîta gravitate despre acele comedii «ușoare», realizez că, în fond, pentru societatea noastră italiană, pentru moravurile noastre de atunci — mai ales în provincie — această autonomie și putere de inițiativă a femeilor din filmul american însemna o lecție, la care, într-un anumit fel, eram sensibil. Pînă într-atît încît îmi făcusem din Myrna Loy prototipul unei femei ideale, poate ca soție, poate ca soră, în tot cazul un prototip pe care-l



«Pe Douglas Fairbanks l-am introdus retrospectiv în copilăria mea imaginară»





«Personajele din filmele franceze îți rămăneau în memoria ca oameni vii»
(Jean Gabin și Viviane Romance în Frumoasa echipă de Julien Duvivier)

acceptam întrutotul și ca stil și ca gust și care coexistă cu prototipul fantasmelor cu agresivitate carnală (Jean Harlow sau Viviane Romance), cu prototipul femeilor inspirând o pasiune extenuantă și maladivă (Greta Garbo, Michèle Morgan), la adresa cărora, în ciuda atracției, resimțeam un sentiment de teamă; sau cu acea imagine de fericire fizică și plenitudine vitală pe care o inspira Ginger Rogers, față de care nutream o dragoste nefericită și fără speranță, care mă urmărea și în reveriile mele: nu știam să dansez!

Vocile

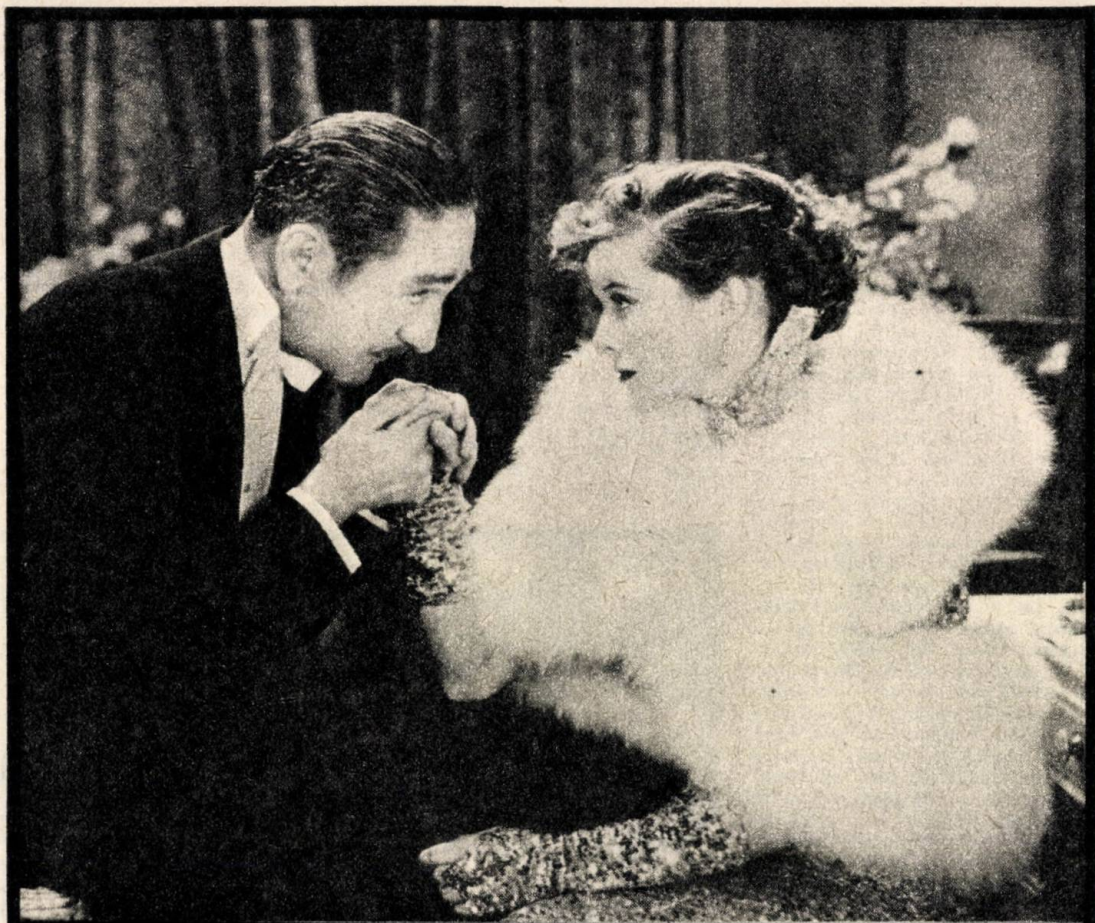
Se pune întrebarea dacă e bine sau rău, pentru un adolescent, să-și construiască un Olimp de femei ideale și inaccesibile. Un aspect pozitiv există: această construcție obligă la exigență, la proiectarea propriilor dorinți undeva mai departe, fie în viitor, fie în înfrângerea unor dificultăți. Aspectul negativ era acela că nu mai priveai femeile reale,

adevărate, cu un ochi prompt în a descoperi frumusețea inedită și neconformă canoanelor; în a recunoaște personaje noi pe care le puteam întâlni în drumul nostru, din întâmplare, sau chiar căutându-le. Dacă pentru mine cinematograful era făcut din actori și actrițe, trebuie să recunosc, cu această ocazie, că pentru mine, ca și pentru toți spectatorii italieni, existau doar jumătăți din acești interpreți: adică numai siluetele lor, dar nu și vocile. Vocile... acele voci dublate, cu o dicție convențională, fără savoare, străină (nu mai puțin anonimă ca textul imprimat din alte țări unde, probabil, spectatorii sînt considerați ca avînd o minte mai sprintenă!), informă, neconformă cu ceea ce buzele, mișcîndu-se, spun, cu o încălțătură și pronunție personală, cu un soi de semnalizare fonetică făcută din buze, dinți și salivă și, în special, provenind din acel mare cazan american sub presiune; limbă pe care, dacă o cunoști, îți relevă nuanțele

expresive, și care, chiar cînd nu o cunoști, își păstrează potențialul de muzicalitate... Astăzi, simțim acest lucru la filmele japoneze sau suedeze.

Convenția din cinematograful american ajungea la mine prin «dublaj», prin convenția dublajului care, totuși, pentru urechile noastre urma să facă parte din însăși înălțarea provocată de film, devenind inseparabilă de imagine. Notez aici că forța cinematografului s-a născut mută și că vorba — cel puțin pentru spectatorii italieni — este încă înțeleasă ca o suprapunere, ca o indicație imprimată. (De altminteri, filmele italiene de atunci, chiar dacă nu erau dublate, păreau ca și cum ar fi fost. Dacă nu vorbesc de ele, cu toate că le-am văzut și mi le amintesc, este pentru simplul fapt că nu aveau nici o importanță și că în această prelegere despre cinematograful nu le pot găsi nici un fel de loc...)

În asiduitatea mea de spectator la filmele americane, exista o obsti-



«Filmul american mirosea a Palmolive...»
(Adolphe Menjou și Katharine Hepburn în Gloria dimineții de Lowell Sherman)

nație de colecționar, pentru care toate interpretările unui actor sau ale unei actrițe erau ca și timbrele dintr-o serie, timbre pe care le lipeam în albumul memoriei mele, eliminând încetul cu încetul golurile.

Chipurile

Am vorbit pînă acum de starurile celebre, dar «colecția» mea cuprindea și figuri din categoria «utilităților», care reprezentau, în fiecare film, un ingredient necesar, mai ales în filmele comice. Erau figuri ca cele ale lui Edward Everett Horton sau Frank Morgan; sau în rolurile de «răi», John Carradine sau Joseph Calleia. Ca în comedile cu măști, fiecare interpreta rolul previzibil și numai citind distribuția știam că Billie Burke va fi conita caraghioasă, C. Aubrey Smith — colonelul artăgos, Mischa Auer — personajul ruinat care cere împrumuturi de la oricine, Eugene Palette — miliardarul. Mica surpriză apărea atunci cînd recunoșteam o figură cunoscută, altfel machiată. Într-un rol de

contre-emploi, la care nu mă așteptam.

Le cunoșteam numele la toți, de la cel care juca rolurile de portar supărăcios (Franklin Pangbone) la cel care făcea pe barmanul vesnic răcit (Armetta); mai sînt o sumedenie cărora nu le-am știut niciodată numele dar le-am reținut chipurile. De exemplu, figurile nenumăratelor majordomi, care formau o categorie aparte, foarte importantă în cinematografia vremii, poate tocmai pentru că lumea începuse să-și dea seama că epoca majordomilor se terminase... Erudiția mea — atenției — era una de spectator, nu de specialist. Nu m-aș angaja niciodată într-o discuție cu profesioniștii, și cu atît mai puțin n-aș putea concura la «cine știe, cîștigă». În primul rînd pentru că n-am avut niciodată tentația să-mi confrunt amintirile cu manualele cinematografice sau enciclopediile specializate. Amintirile fac parte din tezaurul minții mele, acolo unde n-au nici o importanță documentele... E doar depozitul meu de imagini strînse în decursul timpu-

lui, un depozit de senzații personale pe care n-am vrut să-l amestec nicînd cu stocurile memoriilor colective. (Dintre criticii vremii, îl citeam pe Filippo Sacchi de la «Corriere», care era foarte fin și căruia îi plăceau actorii mei favoriți... Mai tîrziu l-am urmărit în «Bertoldo» pe criticul care iscălea sub pseudonimul «Volpone» și care s-a dovedit a fi Pietro Bianchi — primul care a aruncat puntea de legătură între cinematograf și literatură.

Sfîrșitul

Rămîne evident însă că perioada de care am vorbit a fost destul de scurtă, concentrată pe numai cîțiva ani; de abia începusem să mă eliberez de constrîngerile familiale, de abia pasiunea mea pentru cinematograful se recunoștea ca atare, că a și fost sufocată de represiunile oficiale de stat. Dintr-odată (cred că era prin 1938), Italia, ca să-și



stimuleze producția națională cinematografică, a decretat embargoul asupra filmelor americane. Nu mai era acum vorba de cenzură: cenzura de obicei, dădea sau nu dădea viză unui film, și filmele fără viză nu rulau și nimeni nu le vedea. În ciuda campaniei stângace în contra filmelor hollywoodiene și a propagandei regimului — care ridica în slăvi peliculele hitleriste — adevărata rațiune a acestui embargo era să facă loc pe piața noastră producțiilor italiene și germane. Pentru acest motiv au fost interzise cele patru mari case de producție și distribuție: Metro (M.G.M.), Fox, Paramount și Warner (fac apel tot la memoria mea, și cred în exactitatea ei, ca urmare a loviturii pe care am simțit-o!). Filmele celorlalte case americane: R.K.O., Columbia, United Artists, Universal (care erau distribuite de societăți italiene) au mai sosit până în 1941, adică până în momentul în care Italia s-a aflat în stare de război cu Statele Unite. Am mai apucat, astfel, și câteva rare satisfacții izolate, cea mai de neuitat fiind **Diligența**, dar voracitatea mea de colecționar fusese înăbușită și murise.

În fața tuturor interdicțiilor și obligațiilor pe care fascismul le-a creat, în fața altora mult mai grave care de-abia acum urmau, înainte și după război, sigur că acest veto împotriva filmelor americane pare un fleac, și nu eram atât de prost să nu-mi dau seama de acest lucru. Totuși, pe mine, care nu cunoșteam altă viață decât cea în regim fascist și nu avusesem alte nevoi decât acelea pe care ambianța în care trăiam le putea sugera și satisface, acest veto a însemnat prima restricție care mă atingea direct. Era pentru prima oară când un drept de care mă bucuram îmi era smuls: mai mult decât un drept, o dimensiune, o lume, un spațiu spiritual și am resimțit această pierdere ca pe o crudă opresiune care concentra în ea toate formele de opresiune pe care le cunoșteam până atunci doar din auzite sau de pe urma cărora văzusem pe alții suferind.

Reinceputul

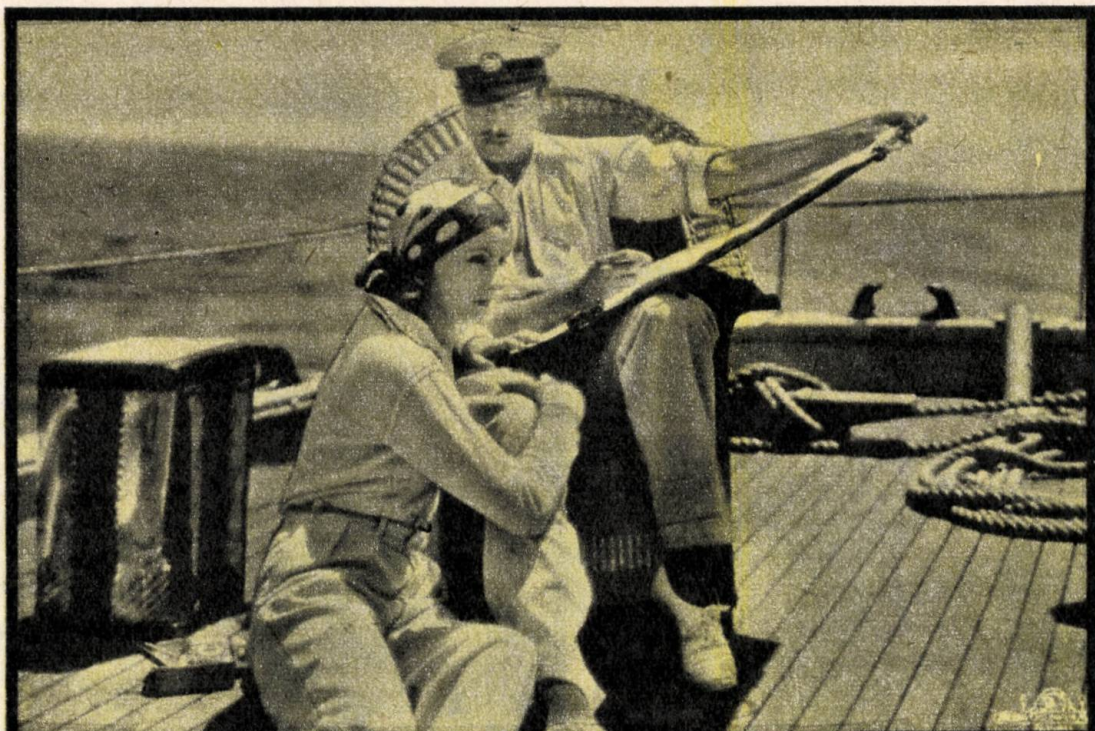
Și dacă astăzi vorbesc despre acele filme ca despre un bun pierdut, fac acest lucru pentru că așa a dispărut ceva din viața mea și acest ceva nu l-am mai regăsit niciodată. O dată războiul sfârșit, multe lucruri s-au schimbat: eu însumi mă schimbam, cinematograful devenise altceva, altceva în sine și altceva în raport cu mine. Biografia mea de spectator a reinceput, dar eram un altfel de spectator, sau mai bine zis nu mai eram doar spectator. Apăsător de alte griji, m-am reîntors la cinematograful american din timpul adolescenței mele, dar fără să-l mai regăsesc. Mi se părea acum o biată cinematografie, nu mai era aceea a epocii eroice a ma-

relei mit sau a începuturilor filmului sonor care-mi determinase foamea cinelui din primele explorări în istoria artei a șaptea. Chiar și amintirile mele despre viața din acei ani păreau schimbate, și multe lucruri pe care înainte le considerasem insignifiante căpătau acum culoare, sens, tensiune. În fond, reconsiderând trecutul meu de spectator, lumea de pe ecran mi se părea mult mai palidă, mai previzibilă, mai puțin emoționantă ca lumea reală. Evident, pot să mărturisesc acum că viața plină de platitudinea cenușie a unui orașel de provincie m-a împins spre visurile de celuloid și-mi dau seama că recusesem la un mijloc foarte banal de evadare, care simplifica mult complexitatea experienței de viață. Este inutil acum să mai încerc să explic de ce și în ce măsură viața provincială în care mi-am petrecut copilăria și adolescența constituia o excepție de la

regulă și că tot ce era tristete și amărăciune se afla în mine, nu în aspectul vizibil al lucrurilor. Chiar și fascismul, în acea mică localitate în care dimensiunea fenomenelor de masă părea inezisabilă, era pentru mine doar un ansamblu de figuri ciudate, de comportări individuale, un element de contrast, o bucată dintr-un puzzle, dar o bucată cu contur diform care se potrivea foarte greu cu restul pieselor, ca un film căruia îi pierdusem începutul și căruia nu-i puteam imagina sfârșitul. Aceasta era senzația pe care o încerca adolescentul de atunci, un adolescent lipsit de iluzii, care privea lumea jumătate din exterior, jumătate din interiorul sufletului său. Ce însemna deci pentru mine, cel de atunci, cinematograful în contextul descris? Voi răspunde: distanțarea. Cinematograful răspundea acelei nevoi de distanțare, de dilatare a realului, răspundea unei nevoi



«Firmamentul american era un sistem în sine care lănsase o anume tipologie umană» (Joan Crawford și Ramon Novarro)



«Greta Garbo reprezintă pentru mine femeia ce poate inspira o pasiune extenuantă și maladivă»
(aici împreună cu Nils Asther)

de a vedea deschizându-se dimensiuni incommensurabile, abstracte, ca niște entități geometrice, și totuși concrete, populate cu figuri, situații și ambianțe care — împreună cu lumea experienței directe — stabilea o rețea (tot abstractă) de raporturi.

După război, cinematograful a fost privit, discutat și realizat cu totul altfel decât înainte. Nu știu în ce măsură cinematograful italian de după război a contribuit la schimbarea felului nostru de a considera cinematograful (indiferent de cinematografie). Nu există o lume intimă pe ecranul luminat de săliile obscure, și o altă lume în afara sălii, eterogenă, separată de o discontinuitate netă, oceanică sau abisală: sala întunecată dispăre și ecranul devine o lentilă măritoare fixată deasupra unei lumi exterioare cotidiane care obligă ochiul să o contemple, fără să se mai rătăcească. Această funcție are poate utilitatea sa, mică, mijlocie sau, în anumite cazuri, foarte mare. Dar necesitatea antropologică, socială, de distanțare, nu o mai poate satisface.

Apoi (ca să relau firul meu biografic), am intrat în lumea scrisului, lume care are anumite granițe comune cu cele ale cinematografului. În mod obscur am simțit atunci că, în numele vechii mele iubiri pentru cinematograf, trebuia să-mi apăr

condiția de spectator și să nu-mi pierd privilegiile pe care le-aș fi pierdut în mod obligatoriu, dacă aș fi trecut de partea celor care fac filme. De altfel, mărturisesc, n-am avut niciodată asemenea tentație.

Contextul italian

Dar societatea italiană fiind prea puțin «densă», te întâlnești, fără să vrei, cu cei care fac filme, într-un restaurant în care toată lumea se cunoaște și în felul acesta o bună parte din fascinația condiției de spectator (sau cititor) se destramă. Dacă mai adaug și constatarea că, pentru un scurt timp, Roma devenise un fel de Hollywood internațional, și că între diferitele cinematografilor naționale barierele căzuseră, se înțelege că această prețioasă distanțare își pierduse din încărcătura ei inițială.

Cu toate astea, continui să mă duc la cinema. Acea întâlnire excepțională dintre spectator și o anume viziune filmată se mai poate produce, fie grație artei, fie grație hazardului. În cinematografia italiană ne putem aștepta la foarte multe din partea geniului personal al cineaștilor, dar nu din partea hazardului. Acesta este poate motivul pentru care, deși am admirat, am apreciat adesea cinematografia italiană, nu am putut s-o iubesc. Simt că ea îmi

stirbește, mai mult decât îmi dă, din plăcerea pe care o am ducându-mă la cinema. Pentru că această plăcere trebuie evaluată nu numai prin filmele «de autor» cu care intru imediat într-un raport critic de tip «literar», dar și prin tot ceea ce pot descoperi nou chiar și în producția medie sau minoră, cu ajutorul căreia încerc să-mi mențin statutul de spectator pur.

Ar trebui să vorbesc despre comedia satirică de moravuri a anilor '60, care a constituit producția italiană tip. În majoritatea cazurilor, am găsit această comedie detestabilă, pentru că, în ciuda caricaturizării comportamentelor sociale care se voiau și explicate, această comedie se relevă de-a dreptul indulgentă cu ele; în câteva cazuri am găsit-o oarecum simpatcă și de o îngăduitoare slăbiciune, cu un optimism care rămâne, în mod miraculos, ingenuu; dar simt că nu prin acest gen de comedie ajungem să ne cunoaștem pe noi înșine. Adevărul este că e greu să te privești pe tine însuși drept în ochi. Iar vitalitatea italiană este ceva care încntă doar pe străini; pe mine mă lasă rece.

După mine, nu este o întimplare că la noi s-a născut o producție artizanală constantă și de oarecare





«Din Myrna Loy îmi făurisem prototipul femeii ideale...»



«Gary Cooper mi se părea întruchiparea calmului și a singelui rece dublat de ironie...»

originalitate stilistică, care este westernul italian; el reprezintă un refuz față de dimensiunea în care s-a afirmat, dar la care s-a oprit cinematografia italiană. E construirea unui spațiu abstract, deformarea parodică a unei convenții pur cinematografice. Totuși, în felul acesta, genul dezvăluie ceva din noi înșine, ca psihologie a maselor: despre ceea ce reprezintă, pentru noi italienii, westernul, despre felul în care ne integrăm dar și corectăm mitul, pentru a investi în el ceea ce simțim noi pentru el.

Așa încît, eu personal, ca să recreez plăcerea de a vedea filme, trebuie să ies din contextul italian și să mă regăsesc ca spectator pur. În minusculele săli pline de miasme din Cartierul Latin pot regăsi filme din anii '20 și '30 pe care le credeam pierdute pentru totdeauna, sau pot lua contact cu ultimele noutăți ale cinematografilor din Brazilia sau Polonia, care vin din niște lumi despre care eu nu știu nimic. În acest fel plec în căutarea unor filme vechi care-mi completează preistoria mea cinematografică, sau în căutarea unor filme atît de noi încît să-mi arate cam cum va fi cinematograful cînd eu nu voi mai exista...

În sensul acesta, tot filmele americane — vorbesc de cele mai recente — au ceva inedit de spus: lucruri noi despre autostrăzi, drugstores, figuri noi de tineri și bătrîni, felul lor de a se mișca în spațiu, de a trece prin viață. Dar ceea ce acest cinematograful aduce nou nu este doar dimensiunea distanțelor, ci senzația de ireversibil — senzația care ne este cunoscută, presantă, care ne copleseste. Această observație poate fi, într-un sens, aproape explorativ-documentară, sau în alt sens, introspectivă. Sînt cele două direcții în cadrul cărora putem astăzi defini funcția cognitivă a cinematografului.

Una din aceste direcții ne oferă imaginea puternică a unei lumi exterioare nouă, pe care din motive obiective sau subiective, nu reușim s-o percepem direct; cealaltă direcție ne obligă să ne aplecăm asupra noastră, să ne vedem așa cum sîntem în existența noastră de fiecare zi, într-un fel care schimbă raporturile cu noi înșine.

Fellini

De exemplu, opera lui Fellini se apropie cel mai mult de această

biografie de spectator, pe care, de altfel, el m-a convins s-o scriu. Cu singura diferență că la el biografia a devenit cinema: lumea dinafară invadează ecranul, întunericul sălii se revărsă în conul de lumină.

Această biografie pe care Fellini a desfășurat-o cu întreruperi, de la *Vitelloni* pînă azi, mă atinge direct nu numai pentru că sîntem aproape de aceeași vîrstă, și nu numai pentru că amîndoi venim din orașe de pe malul mării, el de la Adriatica, eu de pe țărmul ligur, unde viața tinerilor fără ocupație seamănă (chiar dacă San Remo al meu se deosebea mult de Rimini al său, fiind un oraș de graniță, cu un casino și pentru că, la noi, diferența dintre vara balneară și sezonul mort de iarnă s-a resimțit ca atare, măcar pentru durata războiului), ci pentru că — îndărătul mizerabilelor zile petrecute la cafea, de la plimbarea spre promontoriu, pînă la prietenul îmbrăcat femeiește, care se îmbată și apoi plînge — recunosc același tineret nesatisfăcut, spectator de cinema într-o provincie, care se judecă în raport cu cinematograful, într-o continuă confruntare cu această «altă lume» care este cinematograful.

În acest sens, biografia felliniană, pe care autorul o reia mereu de la început de fiecare dată, este mai exemplară ca a mea, pentru că Fellini părăsește de tînră provincia, se duce la Roma, trece de cealaltă parte a ecranului, face cinema și devine el însuși cinema. Un film de Fellini este un cinema pe dos, mașina de proiecție care înghite stalul și aparatul de luat vederi care se întoarce cu spatele la platou. Dar fixe rămîn cele două extreme interdependente: **provincia**, care capătă un anume sens fiind rememorată din Roma și **Roma**, care capătă un anume sens, fiindcă noi venim din provincie; traversînd toate monstruozițiile omenești și de o parte și de alta, se stabilește o mitologie comună, care gravitează în jurul unor gigantice zeități feminine, așa cum e Anita Ekberg în *La dolce vita*.

În această mitologie convulsio-nată trebuie făcută lumină și oarecare ordine, căci pe ea se sprijină întreaga viziune a lui Fellini, aldo-ma unei spirale pline de arhetipuri, avînd în centrul ei auto-analiza din 8 1/2.

Fellini și universul Masina

Ca să explicăm mai bine cum s-au petrecut lucrurile, trebuie reținut că în biografia lui Fellini răs-turnarea rolului de spectator în cel de regizor a fost precedată de răs-turnarea rolului său de cititor al unor hebdomadare umoristice, în acela de desenator și apoi de cola-

borator la chiar aceste publicații. Continuitatea lui Fellini de la dese-natorul umoristic la Fellini cineastul este relevată de personajul *Giulettei Masina* și, în special, de acea în-treagă zonă specială «Masina» a operei sale, adică acea zonă de poezie rarefiată care include sche-ma figurativă a vignetei umoristice și se întinde trecînd prin piete-le sătești din *La strada*, la lumea ora-șului, la melancolia clovnului, unul din motivele cele mai stîruitoare ale claviaturii felliniene și unul din cele mai legate de un anume gust stilistic antidat, care corespunde unei vi-zualizări copilărești, descăr-nate, precinematografice, unei «alte lumi» (această «altă lume» căreia cine-matograful îi conferă o iluzie de realitate carnală cu care își confun-dă fantasmalele, o realitate plină de atracție și, în același timp, de re-pulsie a vieții).

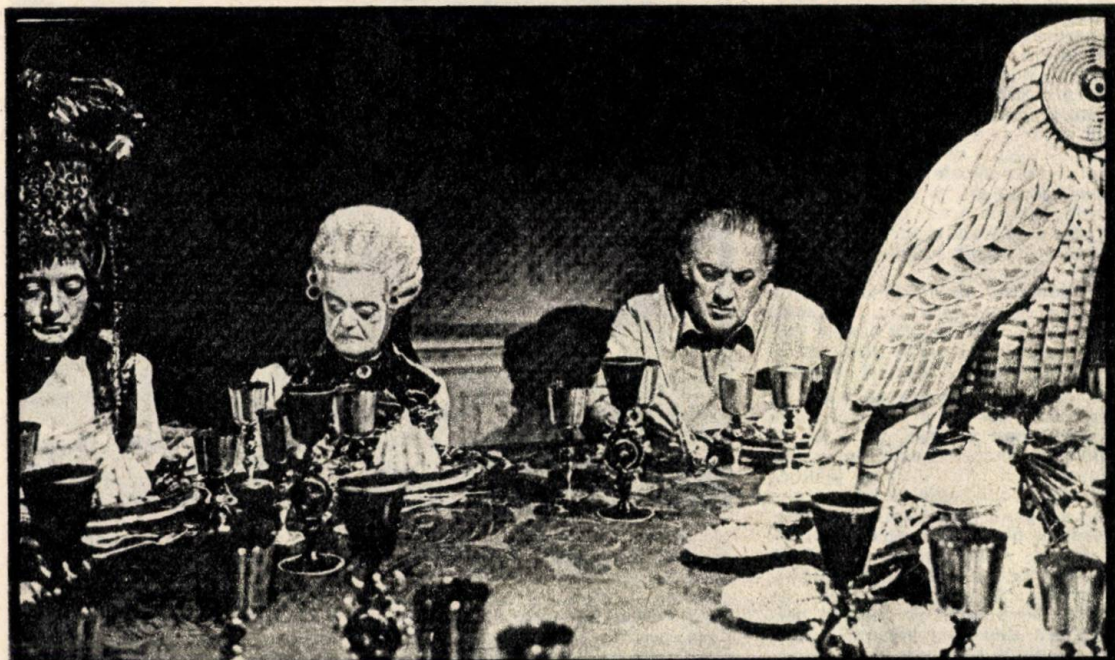
Nu este o întîmplare că filmul-analiză a universului «Masina», *Giuletta și spiritele*, are ca referință figurativă și cromatică declarată vigne-tetele în culori din «Corriere dei Piccoli», este o lume grafică de carte poștală de mare difuzare care-și revendică propria sa autoritate vizuală și strînsa rudenie cu cine-matograful de la originile lui.

În această lume grafică, hebdo-madarul umoristic, teritoriul pe care îl consider încă nedefrișat de socio-logii culturii (la fel de îndepărtat cum se află Frankfurt de New York), va trebui studiat ca un canal indis-pensabil, la fel ca cinematograful, pentru a putea defini cultura de masă

a provinciei italiene dintre cele două războaie mondiale. Va trebui studia-tă (dacă nu s-a studiat pînă acum) legătura dintre revista umoristică și cinematografia italiană, măcar pen-tru stabilirea locului pe care îl ocupă ea în biografia altcuiva, a celui mai bătrîn dintre fondatorii cinematogra-fiei noastre: Zavattini. Va trebui stu-diat aportul revistei umoristice (poa-te mai mult decît aportul literaturii, al artelor plastice, al fotografiei so-fisticate), al jurnalismului gen Longa-nesi care a permis cinematografului italian un alt tip de comunicare cu publicul, cu un public deja fami-liarizat cu stilizarea siluetei și a povestirii.

Fellini și adevărul

Dar Fellini ca regizor nu păstrează doar legătura cu zona de umor «poetic», «crepuscular», «angelic», în care se situase cu vignetele și experiențele sale din copilărie, ci și legătura cu un aspect mai popu-lar și mai românesc, care caracteriza pe alți desenatori ai revistei «Marc Aurelio», de pildă pe Attalo, care reprezenta societatea contem-porană cu o voită lipsă de grație și cu o apăsătoare vulgaritate, cu o tușă pe cît de grosolană pe atît de clinică. Forța imaginilor lui Fellini, atît de greu de definit pentru că nu se încadrează în nici un cod, își are rădăcinile în pălăvrăgeala agresivă și fără armonie a grafismului zlaris-tic. Această agresivitate e aptă să



«Biografia lui Fellini se confundă cu cinematograful: cineastul devine el însuși cinema»
(pe platou, dirijînd o scenă din *Casanova*)

impună oriunde **cartoons** și **strips** care par cu atât mai marcate de o stilizare individuală, cu cât sînt mai capabile de comunicare cu masele.

Această matrice de comunicare populară, Fellini n-a abandonat-o niciodată, nici cînd limbajul său a devenit mai sofisticat. De altminteri, n-a renunțat definitiv nici la anti-intelectualismul său programatic. Pentru Fellini, intelectualul rămîne un disperat care, în cazul cel mai fericit, se spînzură, ca în *8 1/2*; sau, cînd mina îi alunecă, se sinucide după ce masacrare copil, ca în *La Dolce vita*. (Aceeasi situație se repetă în *Satyricon*, în epoca stoicismului clasic.) În intențiile declarate ale lui Fellini, aridității lucide a unei intelectualități excesiv de subtile și didactice, i se opune o cunoaștere spirituală magică, de participare aproape religioasă la misterul universal; dar — pe planul rezultatelor — niciunul din acești termeni nu poate zămisi un cinematograf de ajuns de puternic. Îi rămîne lui Fellini, ca o constantă apărare împotriva intelectualismului, natura sanguină a instinctului său în ceea ce privește spectacolul, truculența primitivă a carnavalului și a sfîrșitului lumii, pe care Roma sa antică sau contemporană ne-o evocă în mod cert. Ceea ce a fost definit de atîtea ori ca «barocul lui Fellini» este, în fond, constanta lui în a împinge imaginea fotografică în direcția care merge de la caricatură la vizionar; pătrînd însă mereu în minte o reprezentare precisă, ca punct de plecare, căreia trebuie să-i găsească forma cea mai accesibilă și expresivă de comunicare. Lucrul acesta pentru noi, care facem parte din generația lui, este evident în imaginile lui Fellini despre fascism, în care oricît de grotescă ar fi caricatura, imaginea își păstrează gustul amar al adevărului. Fascismul, care în decurs de 20 de ani a cunoscut diverse climate psihologice după cum, an de an, își schimba uniformele, pentru acest fascism Fellini a găsit totdeauna și uniforme exacte și psihologia exactă a anilor pe care-i povestește.

Fidelitatea față de adevăr n-ar trebui să fie un criteriu de judecată estetică; totuși, privind filmele tinerilor regizori cărora le place să reconstituie epoca fascistă indirect, nu mă pot împiedica să sufăr. În special la cei mai prestigioși dintre acești tineri cineaști, tot ceea ce privește fascismul este, de regulă, dezacordat; chiar dacă se justifică pe planul concepției, e fals pe planul imaginii, nereușind s-o «nime-rească» nici măcar odată, din înțimplare. Asta vrea să spună că experiența unei epoci este intransmisibilă, că în mod inevitabil se pierde ceva subtil din puterea percepției? Sau asta vrea să spună că imaginile, prin care tinerii își închipuie Italia fascistă — imagini pe care în special scriitorii le-au pus în circulație (pe care noi le-am dat) sînt numai parțiale și presupun

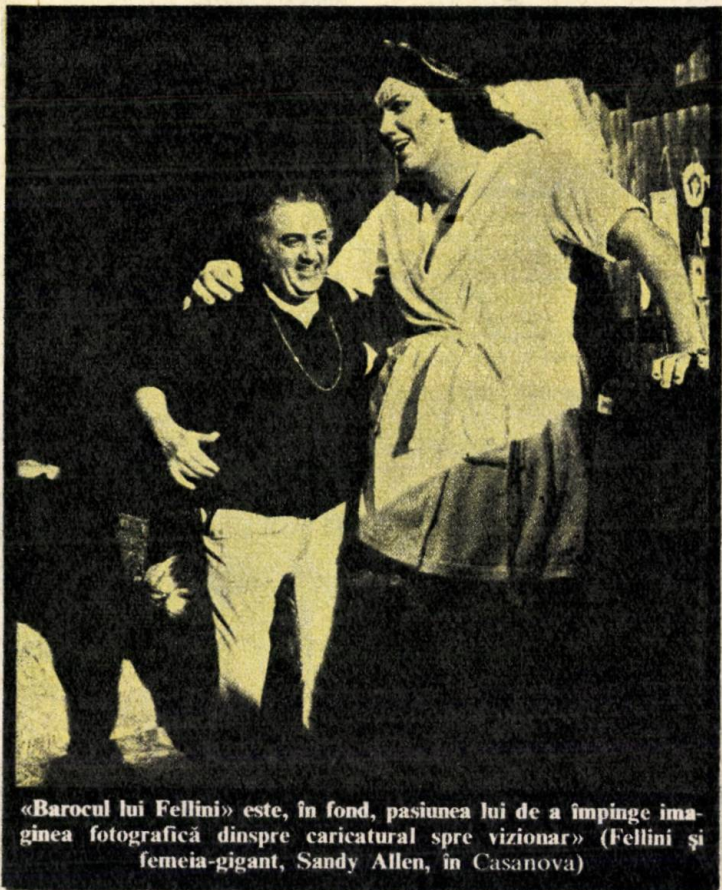
o experiență comună a tuturor, dar că, o dată pierdut acest reper comun, ele nu mai sînt în stare să transmită densitatea istorică a unei epoci? La Fellini, dimpotrivă, este suficient ca în *Cleon* ridicolul șef de gară împins de colo-colo de niște bălețandri, să cheme în ajutor un polițist cu mustați negre, ca din acel tren spectral, dintr-o dată, în liniște, copiii să-și ridice brațul pentru salutul roman și întreaga epocă să fie restituită integral, în mod incomparabil. Sau e suficient ca peste marea scenă a teatrului de varietăți din Roma să răsune, lugu-bru, sirenele alarmelor aeriene.

Fellini și italienii

Probabil că același rezultat în precizia evocării obținută printr-o caricatură împinsă la extrem se re-

să-i dea un chip (cum e călugărița pitică din *Amarcord* care potolește nebunul urcat în copac) sau biserica care nu răspunde la apelul omului aflat în plină criză, cum este foarte bătrînul «monsignore» care tot vorbește despre păsările, în *8 1/2* (aceasta fiind cea mai sugestivă, cea mai de neuit imagine a lui Fellini — «religios».)

Astfel, Fellini poate ajunge foarte departe pe drumul care duce, vizual, la dezgust și aversiune. Cînd e vorba însă de repulsie morală, el se oprește, raportează monstruosul la omenesc, cu indulgența complicității carnale. Așa este lumea provinciei din *Vitelloni* și din Roma cinematografică; în ambele există, deopotrivă, și flăcările infernului, și veselia petrecerii și abundenței. Cu această dualitate, Fellini reușește să ne tulbure pînă în adîncul



«Barocul lui Fellini» este, în fond, pasiunea lui de a împinge imaginea fotografică dinspre caricatural spre vizionar (Fellini și femeia-gigant, Sandy Allen, în *Casanova*)

găsește și în imaginile descriind educația religioasă, care pentru Fellini pare să fi fost o traumă fundamentală — dacă ne luăm numai după felul în care apar la ei preoții, niște preoți care terorizează, declanșînd o reală oroare psihologică. Unei școli-biserice represive, Fellini îi opune imaginea vagă a unei biserici care vrea să facă legătura între misterele naturii și om — dar fără

sufletului, pentru că ne obligă să admitem că ceea ce dorim să alungăm cît mai departe de noi, se află, în mod intrinsec, așa de aproape.

După cum în analiza unei nevroze, trecutul și prezentul își amestecă perspectivele și se exteriorizează, în atacul de isterie, Fellini face din cinematograf simptomatologia isteriei italiene, acea isterie familiară, care înaintea lui era prezentată ca un



«Provincia la Fellini este un personaj care se judecă pe sine însuși» (Magali Noël într-o scenă din *Amarcord*)

fenomen specific meridional, dar pe care el, plecând în acea regiune geografică centrală care este Romagna sa natală, o redefinesc în *Amarcord* ca adevăratul element unificator din comportamentul italienilor. Cinematograful de la distanță, care a hrănit tinerețea noastră, a fost răsturnat definitiv într-un cinematograful de proximitate absolută. În strămta temporalitate a existențelor noastre, totul se află aici.

prezent, neliniștitor; primele imagini ale Eros-ului și presimțirile morții ne urmăresc în fiecare vis; sfârșitul lumii a început odată cu noi și nu pare a vrea să se termine; iar filmul pe care avem iluzia că-l vedem

ca spectatori, nu este altceva decât povestea vieții noastre...

Italo CALVINO

Traducere: Adina TOMESCU

Acest text a fost scris de Italo Calvino la cererea lui Fellini, ca să servească drept prefață la «patru filme»: *I Vitelloni*, *La dolce vita*, *8 1/2*, *Giulietta și spiritele* (Ed. Einaudi, Milano).

Există o zonă specială la Fellini, între poezie și melancolii de clown. Această zonă se numește Masina (aici în *La Strada*)





Poveste după fotografie

Gîlceavă teoretică în 3 conferințe și 3 dialoguri

Nici o estetică particulară
n-a avut o copilărie mai comică
decît Estetica filmului.

Cu această convingere,
criticul Laurențiu Ulici
imaginează

o scenetă cu două personaje
intransigente:

«Cinematograful-cinematografie»
și «Cinematograful ca literatură».
Dispută tenace, dar cu happy-end.

Prima conferință

Așadar, domnilor, prezenta «poveste după fotografie» este, despuind titlul de haina simbolurilor, o cercetare a influențelor pe care literatura (povestea) le-a suportat și continuă să le suporte din partea filmului (fotografia). Că filmul a exploatat tehnicile literaturii o știm cu toții mai demult și tot de multă vreme constatarea aceasta trece drept un truism. Acum ne interesează inversul, deși nici el nu-i lucru nou, oricum pare mai puțin bătu de «idei primitive», încît a-l aborda e o faptă ce tinde să conducă la un punct de vedere cît de cît original. Înainte însă de a vedea ce și cum a împrumutat literatura de la film, se cuvine să depistăm și să eliminăm din discuție tot ceea ce neîntîlnind de acest raport are, totuși, pentru mulți, aerul că ține. În primul rînd, **montajul**. Zic, în primul rînd, gîndindu-mă la importanța lui. Într-un dicționar, găsim următoarea definiție dublă a montajului: «1. Operațiune-cheie, în etapa finală a prelucrării peliculei în laborator, constînd din asamblarea fragmentelor de bandă-imagini și bandă-sunet, într-o succesiune stabilită de regizor în raport cu concepția de realizare a filmului; 2. Concept estetic, fundamentat pentru prima oară de regizorul american D.W. Griffith și dezvoltat ulterior de tînăra cinematografie revoluționară sovietică prin Kuleșov, Pudovkin și — mai ales — Eisenstein». Admițînd ca exactă prima parte a definiției, cea care, de fapt, ne interesează aici și făcîndu-ne pe baza ei o imagine destul de clară despre ceea ce înseamnă construcția de montaj în film și în literatură, vă propun să faceți o scurtă și repede excursie de-a lungul lecturilor dumneavoastră moderne, să zicem din proze după 1920. Ce constatați? Că, bunăoară, istorica trilogie a lui John dos Passos, S.U.A., folosește montajul ca pe o tehnică predilectă a desfășurării epice; că marile romane ale lui Faulkner nu sînt străine de rigorile acestui tip de construcție, așijderea alte și alte cărți de proză (nuvele sau romane) ale unor autori foarte diverși, dar de primă mărime: H. Hesse, L. Marechal, J.L. Borges, H. Mann, H. Butor, Robbe-Grillet, etc. Aparentele spun că, în toate aceste opere literare, construcția de montaj și-a luat modelul din cinemato-

PERSONAJELE:

Cin-cin — 40 de ani, gîndire logică, imaginație trepidantă, coleric, adept al «**cinematografului cinematografic**», convins, pe dinăuntru, că a șaptea artă e prima, destul de inteligent ca să nu lase să dea prea mult afară convingerea dinăuntru.

Cin-ii — 30 de ani, logician incoruptibil, dar și imaginație de buldozer, melancolic, adept al «**cinematografului ca literatură**», erudit cu ghinionul de a poseda prea multe idei în prea puține cuvinte, drept care se exprimă pe sine prin referințe.

Conferențiarul — vîrstă disputată, unii zic 20 de ani, alții 50, sobru, doct. stil perid, superior didactic, pîrînd a fi pe poziția primului personaj, raționînd ca al doilea și fiind, în realitate, indiferent ca al treilea.

Acțiunea se petrece în paginile Almanahului revistei Cinema, adică, în termeni sportivi, pe un teren unde Cin-cin se află acasă, Cin-ii în deplasare, iar Conferențiarul e arbitru. Desigur, imparțial.

graf. Propoziția, așa cum e, e justă. Dacă completăm însă cu o concluzie (trasă de foarte mulți) și spune aceea că filmul își asumă paternitatea construcției de montaj, propoziția devine falsă. Pentru bunul motiv că nu filmul a descoperit-o. Construcția de montaj e vie în cîteva dintre artele preexistente filmului: pictura, sculptura, literatura. Cine citește, de pildă, **Manuscrisul de la Saragosa**, capodoperă a prozei fantastice cu subiect medieval, va fi izbit de rafinamentul tehnicii de montaj folosite de Jan Potocki în modelarea fluxului epic semnificativ. Nu vom spune însă nici că filmul a împrumutat construcția de montaj de la literatură sau de la vreo altă artă, fiindcă se poate lesne demonstra că, în procesul devenirii cinematografului, montajul a apărut ca o operațiune imanentă, găsindu-și rațiunea în chiar structura elementară a noii arte. Vom spune doar că literatura modernă și-a regăsit o modalitate de construcție veche prin mijlocirea filmului. Ceea ce nu e totuna cu împrumutul. Cum se știe, împrumutăm ceea ce nu avem. Cînd împrumutăm ceva pe care l-am avut o dată dar de care am uitat, se cheamă că facem o re-descoperire. În ce privește construcția de montaj, cinematograful a jucat pentru literatură rolul de aide-mémoire, altfel zis, prin cinematograful literatură a redescoperit montajul...



Prin întreaga sa istorie, free-cinema-ul englez...
(Gustul mierii de Tony Richardson, după piesa lui Shelagh Delaney)



...este legat de literatură...
(Singurătatea alergătorului de cursă lungă de Tony Richardson, după nuvela lui A. Sillitoe)



...și îi influențează, la rândul său, pe literați
(Viața sportivă de Lindsay Anderson, după romanul scenaristului David Storey)

Dialogul I

Cin-clin: Auzi, domnule, ce-l dădu ăstula prin cap! Redescoperire, alde-mémolre! Fleacuri și încă fleacuri mincinoase! Nici unul îns de pe lumea asta, care are cît de cît habar de cinematograf, nu l-ar trece prin cap să piardă atu-ul priorității istorice a filmului în legătură cu montajul. E clar că omul nostru bate cîmplii...

Cin-ii: Poate că nu...

Cin-clin: Ești de acord cu el? Nici nu mă mir, plin de prejudecăți... literare cum ești... Îți spun eu, domnule, e o aberație...

Cin-ii: Depinde...

Cin-clin: Depinde? Și, mă rog, de ce crezi că depinde?

Cin-ii: De multe. Ă propoz, ai citit cumva *Bel-Ami*?

Cin-clin: Povestea aceea cu Du Roy și Susanne, desigur... Dar ce-ți veni?

Cin-ii: Atunci îți amintești scena fugii lor, în plină noapte, cu acel ceas descris din unghieri diferite și văzut cînd într-o poziție, cînd în alta...

Cin-clin: Pricep... Insinuezi cum că acolo ar fi ceva de soiul construcției de montaj... Glume, băiete, glume...

Cin-ii: Nu-i gluma mea. Știi pe cineva care pretinde a fi găsit în scena respectivă un «model pentru cea mai perfectă construcție de montaj».

Cin-clin: Cu siguranță un om de litere. Totdeauna i-am admirat pentru neobosita lor imaginație...

Cin-ii: Om de litere, zici? Era în felul lui un om de litere. Se numea Eisenstein...

Cin-clin: !!!

Cin-ii: De altfel tot el atrăgea atenția asupra ordinii cinematografice din diverse pasaje ale *Paradisului pierdut*, operă din veacul al XVII-lea...

Cin-clin: Se poate, dar asta nu înseamnă nimic, fiindcă nu-l totuna construcția de montaj din lucrările lui Maupassant sau Milton cu aceea din filmele secolului XX.

Cin-ii: Nimeni nu pretinde că ar fi totuna, cită vreme e vorba de două arte cu statut autonom. E în discuție coeficientul de similitudine care dovedește și vechimea și dispersia unui procedeu tehnic pe care dumneata îl consideri a fi în proprietatea cel puțin inițial, dacă nu și exclusiv, a cinematografului.

Cin-clin: Vrei numai dect să mă convingi că omul nostru avea dreptate să spună ceea ce a spus...

Cin-ii: Nu eu vreau. El vrea...

Cin-clin: Conferențiarul?

Cin-ii: Nu. Adevărul istoric al cărui mesager este el...



**Dacă vrei, cu adevărat,
să afli
ce împrumută
filmul de la literatură
sau
literatura de la film,
fii drăguț
și întreabă viața**

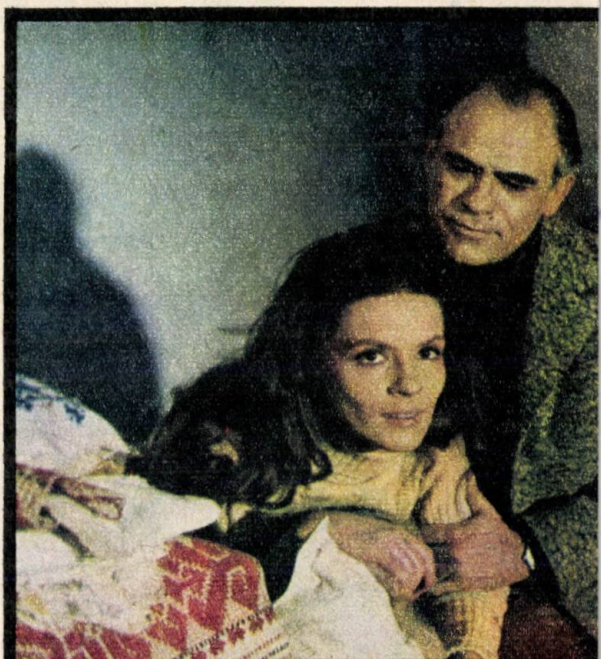
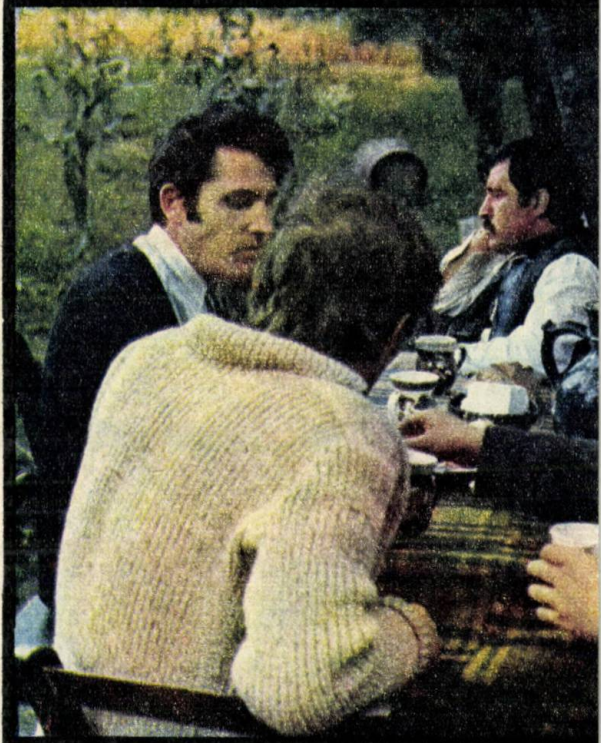
**•
Imperativul
celor trei A:
Autenticitate
Actualitate
Afabulație.**

**Iată ce a adus filmul
artei moderne**

A doua conferință

După marea schismă din anii '30, când unii erau pentru montaj, iar alții împotriva lui, și după ce Eisenstein scrisese decise că «montajul nu e un fenomen specific cinematografului, ci se poate întâlni în toate cazurile în care trebuie operată o juxtapunere a două fapte, a două fenomene, a două obiecte», ceea ce a condus la o reconsiderare a funcțiilor construcției de montaj în economia filmului, disputa între ce este al literaturii și ce este al cinematografului s-a mutat pe alte planuri, de o natură ca să zic așa mai teoretică. Se încearcă punerea la punct a unei Estetici a filmului care se va dovedi foarte curînd, înainte chiar de a se fi constituit deplin, a implica... două Estetici. Una din perspectivă cinematografică, alta din perspectivă cvasiliterară. Exponenții lor au orgoliu, dar au și vanitate. Nu propun o teorie cu caracter de regulă, vor s-o transforme în lege imuabilă. Nici o estetică particulară n-a avut o copilărie mai comică decît Estetica filmului. Și vă dați seama cît de repede poate să înainteze un car a cărui tracțiune se bazează pe cunoscuta formulă folclorică hăis și cea. De o parte, partizanii autonomiei absolute a filmului ajung în scurt timp de la pionierul Ricciotto Canudo, autor, în 1911, al unui *Manifest al celor șapte arte*, la dogmaticul Jean Epstein care pretinde, în 1955, că filmul nu mai e a șaptea artă, ci de-a dreptul prima. De cealaltă parte, un proces asemănător: de la relația pașnică și egală în sensul unității artei, propusă de croceeni în cap cu Umberto Barbaro, la o idee ca aceasta: «dramaturgia (scenariul) stă la temelia filmului» care subordona net cinematograful literaturii, culmea fără voia susținătorilor! Lucrurile s-au mai limpezit abia după anii cincizeci, odată cu intervenția în problemă a unor esteticieni de talia lui György Lukács, înfiul care, analizînd legăturile dintre film și proza modernă, constată că «nu e vorba doar de influența filmului asupra literaturii, ci de un paralelism care pătrunde în adîncime». Rolul lui Lukács, ca să duc mai departe metafora carului, este de a fi introdus în ecuație «jugul» paralelismelor de profunzime care pune la capăt tracțiunii în hăis și cea.

**Înainte de a fi publicat «Delirul», Marin Preda a scris
La porțile albastre ale ora**



**Preocuparea scriitorilor pentru istoria contemporană aduc
ale devenirii noastre: Facerea lumii**

un film despre aceeași perioadă:
lui



lumina ecranului momente esențiale
după Eugen Barbu

Dialogul II

Cin-cin: Încep să nu mai înțeleg nimic. Oare ce vrea omul ăsta?! Credeam că e unul de teapa ta și, cînd coco, adineauri, a întors-o în așa fel că m-a uns pe inimă. Totuși nu-l înțeleg. Unde bate?

Cin-ii: De ce trebuie numaidecît să bată undeva? Are omul de ținut o conferință, o ține. Asta-i tot.

Cin-cin: Desigur, desigur... Dar nu ți se pare ciudat procedeul lui? Parcă ar intra într-o sală de cinema și, în loc să vadă filmul, citește literatura lui, după care intră într-o bibliotecă, ia o carte și, în loc s-o citească, vede filmul din ea...

Cin-ii: Într-un fel al dreptate. Gîndește-te însă că, vrînd-nevrînd, toți procedăm identic. Dumneata, cit de exclusivist ai fi în ideea filmului ca film, cînd intri într-o sală de cinematograf, primul lucru pe care-l faci este să citești sau să auzi dialogurile și întîmplările, după cum eu, care vîd în film literatura, cînd citesc o carte (un roman sau o nuvelă), oricît m-aș chinui să rețin numai literaturul, nu-mi pot împiedica imaginația să lucreze, iar lucrul ei este tocmai transformarea cuvîntului scris în imagine mentală, vizualizarea lui...

Cin-cin: Ei, da, iată-te și neutrul

Cin-cin: Nu-i nici o sofistică. E o întrebare de bun simț și caut un răspuns de aceeași natură...

Cin-ii: Întrebarea e valabilă, dacă este, numai pentru noi, care sîntem spectatorii respectivei situații, nu și pentru cel aflat în miezul ei.

Cin-cin: Nici n-am spus altceva!

Cin-ii: De acord. N-ai spus, dar te-ai gîndit la altceva și anume la o relație convențională între noi ca public și insul în cădere ca producător, pentru noi, de emoție, să zicem artistică...

Cin-cin: Și ce-ar fi nelalocul lui în asta? De vreme ce admitem că nu există nici un raport de cauzalitate între prezența noastră pe stradă și căderea insului, de ce n-am include, mental firește, toată situația, într-o relație convențională de tipul literaturii sau filmului?

Cin-ii: N-ar spune nimic o atare includere. Pentru simplul motiv că, din perspectiva convenției artistice, întîmplarea omului de pe stradă este, în același timp, literatură, film, teatru, pictură, sculptură, ba chiar și muzică; fiind a tuturor, nu este în mod special a nici uneia dintre arte. ceea ce tace ca întrebarea dumitale (film sau literatură?) intenționat retorică (fiindcă aveai răspunsul în minte și el afirma prima variantă) să devină inevitabil superfluă...

Cin-cin: Vrei să spui că, deși pură imagine, deși în afara cuvîntului, situația aceea este, totuși, în chip egal a literaturii și a filmului și a ce-

Între 1945 și 1965,
în cinematograful mondial
s-a produs o mișcare cu adevărat
revoluționară,
nu sub semnul «imaginației»,
ci al realismului

Cin-ii: Nu sînt neutru. Sînt numai logic și încerc să fiu și obiectiv.

Cin-cin: Mă rog... Ar putea fi cum zici... Deși tendința împăciuitoare din opinia dumitale îmi displace. Vreau însă să-ți propun o altă situație: ne aflăm amîndoi pe stradă și, la oarecare depărtare, vedem un om împiedicîndu-se și căzînd...

Cin-ii: Îți atrag atenția că ceea ce vezi dumneata acum a văzut altcineva cu mulți ani înainte...

Cin-cin: Mulțumesc. Numai că pe mine nu mă interesează comicul situației, ca pe Bergson, ci cu totul altceva. Așa că fii bun și spune-mi, împiedicarea și căderea omului pe stradă ce reprezintă: film sau literatură?

Cin-ii: Viață!

Cin-cin: Lasă, te rog, speculațiile...

Cin-ii: Lasă și dumneata sofistică...

lorialte arte. Mi se pare o glumă...

Cin-ii: Sînt nevoit să-ți spun pentru a doua oară că dacă e o glumă, n-am făcut-o eu...

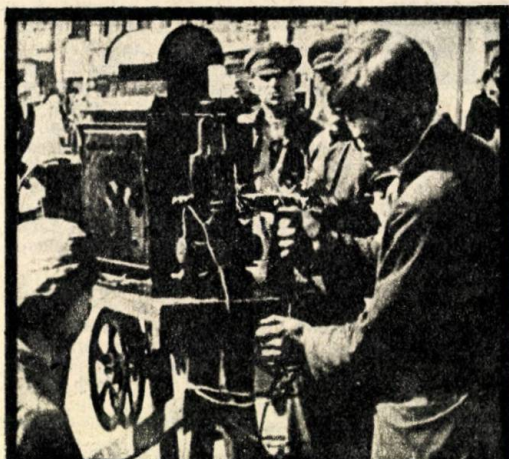
Cin-cin: Iar eu, cu riscul de a mă strivi cu erudiția dumitale, te întreb din nou: cine a făcut-o?

Cin-ii: Viața, domnule, viața! De aceea ți-am sugerat că primul meu răspuns nu era o speculație, cum ai crezut. Încît, dacă vrei cu adevărat să afli ce împrumută filmul de la literatură sau literatura de la film, fii drăguț și întreabă viața. Poate ți va răspunde...

Cin-cin: Mi se pare că faci... literatură!

Cin-ii: Asta mi-e meseria. Pleacă și dumneata de la aceeași premisă și poate vei descoperi că faci... film!



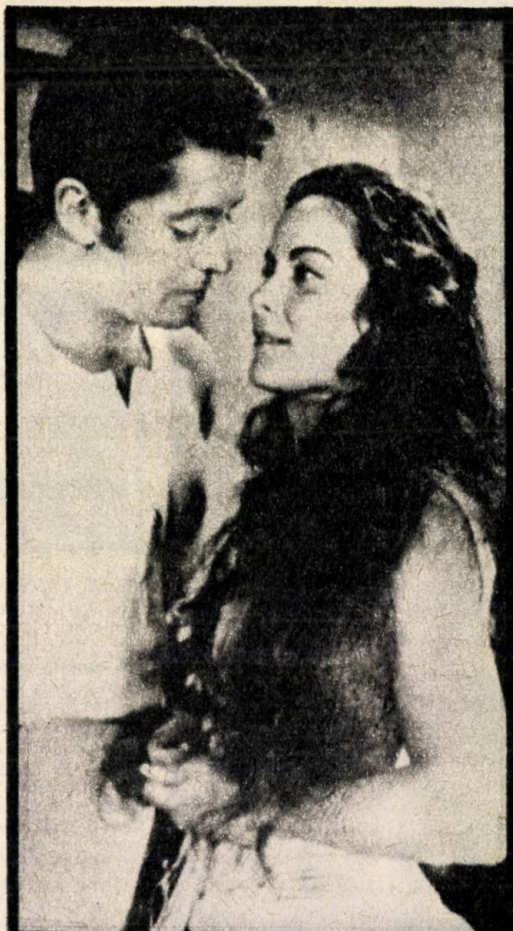


Un deschizător de drumuri de care ne amintim mereu: Dziga Vertov

A treia conferință

După cum, probabil, știți, există în critica literară obiceiul de a numi drept cinematografică o proză caracterizată de o anumite viteză a mișcării epice, de înălțuirea într-un fel filmic a episoadelor și scenelor, de situarea personajelor în diverse planuri ale narațiunii, de portrete conturate din unghiuri diferite, de maleabilitatea relației spațiu-timp, etc., etc. Fără îndoială, aspectul cinematografic al unei astfel de proze îngăduie stabilirea sferei de influență a filmului asupra literaturii dar, la o analiză atentă, se va vedea că toate aceste împrumuturi, dacă nu țin de «paralelisme de profunzime», nici nu se constituie într-o relație relevantă. Ca să ne păstrăm în limitele bunei logici, respectiv ale adevărului, vom spune că șirul de procedee tehnice despre care se poate afirma cu îndreptățire că literatura le-a împrumutat de la film (câteva au fost enumerate aici) nu e suficient de articulat pentru a face din el o dovadă peremptorie a transferului substanțial de la o artă la cealaltă. Cu toate acestea, există în raportul dintre film și literatură un fapt fundamental, singurul care demonstrează, fără putință de tăgadă, acțiunea filmului asupra literaturii. Este un lucru evident dar, ca orice evidentă, puțină sînt aceia care îl bagă în seamă. Nu are un nume prestabilit, nu greșim însă dacă îl numim «întoarcerea la viață». Să vedem despre ce este vorba. De la mijlocul deceniului al șaptelea, s-a făcut simțită în proza universală, în primul rînd în roman, o irepresibilă tendință spre «non-ficțiune», spre «documentar», spre «realitatea vie». Făcînd repede mare succes la public, romanele scrise în manieră documentară, cele mai multe pe teme social-politice și de istorie contemporană, au impus și valoric direcția non-ficțiunii, printre autorii de mare prestigiu care au ilustrat-o numărîndu-se un Saul Below, un Truman Capote, o Elsa Morante, etc., iar la noi Marin Preda (cu *Delirul*) și Eugen Barbu (cu *Incognito*). Setea de autenticitate este o posibilă explicație a succesului de care se bucură această orientare a prozei moderne, dar nu și una a apariției ei. Să ne întoarcem acum la film. Între anii 1945 și 1955, în cinematograful mondial s-a produs o mișcare — după opinia mea — cu adevărat revoluționară, tradusă în apariția unor filme și, apoi, a unor veritabile «școli», de o natură aparte, a căror substanță filmică nu mai stătea sub regimul imaginației regizorului sau scenaristului, ci sub acela al rea-

lității celei mai reale cu putință. Italienii i-au zis «neo-realism», începînd din 1945, englezii au numit-o «free cinema» din 1956, francezii au preferat s-o numească «ciné-vérité» de prin 1959, avînd ca precursor pe rusul Vertov cu ale sale jurnale «kinopravda» din anii '25, americanii, la începutul anilor '60, au constituit o așa-zisă «școală newyorkeză». Dincolo de amănuntele deosebitoare, majoritatea ținînd de structura individuală a creatorilor, toate aceste grupări cinematografice aveau în comun primul punct, cel esențial, al programelor estetice propuse: **autenticitate, actualitate, afaabitate**. Marea șansă a imperativului celor trei a nu a stat, cum s-ar crede, nici în noutatea programului și nici în consecvența lui; a avut pur și simplu norocul de a fi dat o sumă de capodopere cinematografice care au atras numai deocult atenția publicului și i-au obligat pe scriitori să ia aminte la ineditul concepții care le guverna, sugerîndu-le totodată o cale fertilă pentru literatura lor. Ideea că realitatea întrece orice imaginație, pe care ne-am obișnuit a o atribui prozei din ultimul deceniu, e mai veche cu douăzeci de ani (să nu o confundăm cu naturalismul literar care este construit pe o altă ecuație) și aparține, de drept și de fapt, filmului. Literatura a împrumutat-o, nu ducînd-o mai departe, ceea ce ar fi însemnat o schimbare de calitate, ci transferînd-o din lumea imaginii în aceea a cuvîntului, din fotografie în poezie...



Un mare romancier al ecranului: Visconti (Senso)



O școală de film meren în avangardă (Sciucia de Vittorio De Sica)

Dialogul III

Cin-cin: Domnule, îți mărturisesc că nu mă așteptam la o asemenea desfășurare. E foarte abil conferențiarul nostru. Și diplomat. Nu refuză posibilitatea ca filmul să fi influențat literatura dar o reduce numai la această «Întoarcere la viață» cum i-a zis, negînd celelalte împrumuturi, precum construcția de montaj, procedee ca prim-planul, diversitatea unghiurilor de observație, flashbackul, etc. și prevalîndu-se de ideea unui estetician, pentru a le considera pe acestea drept «paralelisme de profunzime» sau nici măcar altt...

Cin-ii: Deși spui adevărul, nu ai dreptate. Într-adevăr, omul nostru recunoaște numai un singur fapt fundamental pe care filmul l-a transmis literaturii, dar gîndește-te că, deși unul singur, e fundamental. Și recunoaște că în felul în care și-a expus punctul de vedere, căci nu-i decît un punct de vedere, există suficientă coerență și disciplină logică spre a ne convinge.

Cin-cin: Tocmai asta e: m-a convins! Și, culmea, cu armele mele, nu cu ale dumitale! Adică nu m-a făcut să cred, cum ai dori probabil dumneata, că filmul e subordonat literaturii...

Cin-ii: Dar nici invers...

Cin-cin: Nici, desigur. Mi-a dat însă un argument hotărîtor în favoarea părerii mele că filmul e film și nimic altceva.

Cin-ii: Dacă nu sînt indiscret, care

este acela?

Cin-cin: Viața. Și cu asta recunosc că ai avut și dumneata, într-un fel, dreptate...

Cin-ii: Mulțumesc pentru amabilitate, dar nu te pripi. N-am avut chiar dreptate, fiindcă, iată, omul acesta m-a convins și pe mine că ideea filmului ca literatură este, eufemistic vorbind, caducă. Am impresia că ne-a păcălit pe amîndoi. Oricum, e o păcăleală pilduitoare...

Cin-cin: Ce-am mai putea spune acum?!

Cin-ii: Eu doar altt: Lectura, acest viciu nepedepsit...

Cin-cin: Iar eu doar altt: Privirea, un alt viciu nepedepsit...

Cin-ii și Cin-cin (în cor):

Noi n-am avut de fel același dascăl Sub alte raze sînd nici n-am fi vrut Finul vanității altii pască-l Cartea-i deschisă, filmul a-nceput!

Laurențiu ULICI



Ciné-vérité-ul nu și-a spus ultimul cuvînt
(Cronica unei veri de Jean Rouch)

în direct
din
Moscova

Cînd regizorii de teatru fac filme de televiziune



Unul din cei mai cunoscuți regizori de teatru sovietici, **Anatoli Efros**, care în decursul a 25 de ani de activitate artistică a realizat și câteva filme, s-a făcut remarcat în ultima vreme și prin filme și spectacole filmate pentru televiziune. Am vrut să înțelegem ce anume îl atrage pe reputatul regizor de teatru spre micul ecran.

— Îmi amintesc că, acum 10—15 ani, paginile revistei «Teatr» au găzduit o pasionată dezbatere despre raportul dintre teatru și film. Punctul dumneavoastră de vedere l-ați intitulat polemic «Iar eu rămîn la teatru!». Totuși, în ultimii ani, ați făcut trei filme de lung-me-

Anatoli Efros:

«Se spune despre
Antonioni că ar fi
un artist rece.

Dar eu am plîns
la sfîrșitul
ultimului său film»

traj și alte șase pentru micul ecran. De ce v-ați schimbat atitudinea?

— Pentru că în filmele care-mi sînt mie apropiate, arta cinematografică face în ultimul timp un

pas spre teatru. În filmul meu, **File din jurnalul lui Peciorin**, decorul propriu-zis lipsește cu desăvîrșire. Decorația de epocă e redusă la costume și coafuri și, practic, tot filmul se compune din prim-planuri, din portrete. Cu alte cuvinte, am constatat că pot să fie folosite mai frecvent acele mijloace de redare a subiectului care îmi sînt cel mai apropiate. În schimb, cînd într-un film artistic sau de televiziune trebuie să filmez vederea panoramică a unor străzi sau o pasăre în zbor sau copaci care se leagănă în bătaia vîntului, îmi vine foarte greu. La teatru, nu sînt obișnuit cu amănuntul exterior. Îmi este mai apropiată modalitatea convențională, dacă vreți, chiar cea abstractă. De altfel, de ce să filmez



Între teatru și film, regizorul A. Efros a ales televiziunea: o repetiție la «Tania» de Arbuzov (stînga) și un cadru din filmul În cinstea domnului Molière (dreapta)

păsări și copaci când starea de spirit a personajelor poate fi redată mult mai precis, cu ajutorul fețelor umane, a privirii actorului? La fel am procedat în filmul **Apele primăverii**, după Turgheniev, pe care tocmai l-am terminat. M-am apropiat fără tragere de inimă de acest film, pe care mi l-a propus Maia Plisețkaia, pentru că pe mine nu m-a interesat niciodată baletul. Dar pe parcurs a început să-mi placă. M-a interesat fuziunea, altă dată de neconceput, între balet, teatru și film. Alături de Maia Plisețkaia, în film apar actori de teatru consacrați: Innokenti Smoktunovskii și A. Popov. Un alt exemplu: filmul TV pe care l-am făcut cu prilejul celei de a 350-a aniversări a nașterii lui Molière, în cinstea domnului Molière. După cum știți, cu mulți ani în urmă, am pus în scenă piesa «Molière» de Bulgakov, iar după un oarecare timp «Don Juan» de Molière. Probabil în acest fel s-au exprimat admirația mea față

de Molière, care a fost și este contemporanul tuturor generațiilor, mîhnirea mea adîncă pentru toate suferințele și înjosirile pe care le-a îndurat acest mare dramaturg și actor. În cele mai emoționante scene din piesele și romanul lui Bulgakov, am făcut inserturi cu dialoguri din «Don Juan»-ul lui Molière, la fel de pline de tensiune și lipsite de veselie. Am vrut ca în film să se regăsească biografia lui Molière, relația dintre viața, opera și concepția sa filozofică, care toate împreună să oblige pe spectator să urmărească nu numai subiectul, ci să și mediteze asupra celor mai diferite probleme de viață.

— Ce vă atrage în creația altor regizori? Știu, de pildă, că v-a plăcut foarte mult ultimul film al lui Antonioni. Mai mult, știu că scrieți o carte intitulată, prin parafrază la Antonioni, «Profesia-regizor». Așadar, de ce tocmai Antonioni?

— Antonioni este un mare regi-

zor și, deși sufletește eu mă simt mai curînd legat de alt tip de artist, filmele lui m-au impresionat foarte mult. Pentru mine, el se identifică cu limpezimea, cu integritatea, cu desăvîrșirea. Este o personalitate bine determinată, care știe să se exprime precis. Este destul de răs-pîndită părerea că el ar fi un «artist rece». După părerea mea, arta sa este însă emoționantă în felul ei. El știe ce vrea, se folosește de mijloacele sale proprii de expresie și, astfel, izbuteste să exprime gîndurile sale despre lumea contemporană într-o manieră care, dacă formal se deosebește total de cea a lui Fellini, în fond îi este foarte apropiată. Arta cinematografică fără Antonioni ar fi azi sărăcită. Nu am cunoaște precizia de scalpel a secvenței și ideii din filmele sale. În spatele detașării din filmele sale este atîta amărăciune, atîta durere! Eu, de pildă, am plîns la sfîrșitul ultimului film. Iată ce înseamnă «artă rece»!!

O lectură modernă a unui clasic

Piotr Todorovski, care a debutat în cinematografie ca operator (**Primăvara pe strada Zarecinaia**) și s-a impus apoi ca regizor (cu filmul **Fidelitate**, distins la Veneția), a ecranizat recent piesa «Ultima jertfă» de Ostrovski.

După cum declară Todorovski, ceea ce l-a interesat a fost găsirea echivalențelor contemporane pentru problematica operei marelui clasic rus. Optînd pentru actorul Mihail Gluski în rolul negustorului moscovit Pribitkov, Todorovski și-a asigurat interpretarea unuia din rolurile principale în spiritul interpretării moderne a piesei.

Gluski a descoperit în omul de afaceri, în plină ascensiune, pe care-l întruchiează, disponibilități pentru mari sentimente. În întreaga sa interpretare se simte refuzul a tot ce e superficial; personajul e plin de culoare, un negustor «emancipat», un businessman moscovit al secolului trecut, care privește cu dispreț atribuțiile tradiționale ale breslei sale — barba năclăită și cizmele innorolate. Pribitkov-ul lui Gluski este un bărbat elegant, cu o ținută demnă, sigur de el, un exponent al capitalismului în ascensiune, de factură europeană. Elocvență este prezentarea făcută chiar de Gluski personajului său:

«un negustor intelectual, dacă se poate spune așa, de tipul lui Morozov sau Tretiakov, cunosător autentic de artă, cu vederi largi,

progresiste». Toate acestea reprezintă un mod cu totul nou de a-l înțelege pe Ostrovski. Un mod interesant și novator.



Opțiunea pentru un actor anume poate decide stilul unui film
(Mihail Gluski în *Ultima jertfă*)

Poveste de Anul Nou



Eldar Riazanov, cunoscutul maestru al comediei cinematografice sovietice, a terminat cel de-al 10-lea film al său desti-

tinat, de data aceasta, micului ecran. Filmul este în două seri și de aceea, evident, și titlul său este lung: **Ironia soartei sau să-ți fie de bine după baia de aburi!**

Începutul filmului ne prezintă, cu haz, întâlnirea unor prieteni, care, potrivit unei vechi tradiții, în ajun de Anul Nou sărbătoresc, la baia de aburi, apropiata căsătorie a unuia dintre ei. Sub efectul aburilor de tot felul, prietenii expediază cu avionul, la Leningrad, pe Jenia Lukasin în locul altuia dintre ei, așteptat acolo de logodnica sa, pentru a petrece împreună Anul Nou. Deci totul prevestește un vodevil vesel, cu un șir de qui-pro-quo-uri. Treptat însă se constată că forma grotescă este doar învelișul exterior, care închide în el un conținut serios.

Dar să-l dăm cuvîntul lui Riazanov.

«Am făcut un film despre dragoste, despre acea dragoste pe care omul o întâlnește odată în viață. Eroi noștri nu sînt foarte tineri. Ei au în jur de 30 de ani. La începutul filmului, fiecare dintre cei doi este logodit cu altcineva. El are o logodnică modernă, tipică; ea are un logodnic «tipic», în plină ascensiune profesională. Amîndoi locuiesc în apartamente «tip», în case «tip», aflate pe strada Constructorilor, străzi purtînd același nume, una la Moscova și alta la Leningrad. Fiecare dintre ei se pregătește pentru respectiva căsătorie, luînd în considerare, cu toată luciditatea, această problemă. Și el și ea caută în respectivul tovarăș de viață acele calități care se înscriu în limitele reprezentărilor standard. Dar iată că voia soartei sau pur și simplu întîmplarea face ca eroii noștri să se întâlnească. Calculele lucide se pulverizează, ca și considerentele raționale. Eroi au înîlnit dragostea. Aici filmul se scutură de beteala vodevilului și, dintr-o confuzie amuzantă, se naște o dragoste tandră și delicată, inteligentă și hazile,

Un film
cu un generic
impressionant:
poetii

Boris Pasternak
și

Evgheni Evtușenko,
actrița

Barbara Brylska
și regizorul
Eldar Riazanov

— Era vorba de rolul unei femei care răstoarnă într-o singură noapte destinul unui om. Aveam nevoie de o actriță lirică, intelectuală, cu umor și cu un nemărginit farmec feminin. S-a întîmplat să văd tocmai atunci filmul **Anatomia dragostei**, în care juca Barbara Brylska, și am decis — iată actrița de care am nevoie în filmul meu! I-am telefonat într-un moment bine inspirat, fără să conțez prea mult pe un răspuns afirmativ. Dar ea a fost imediat de acord.

Filmul se constituie ca un duet liric al eroilor, cu o nuanțare psihologică rar înîlînită. Eroi se despart de trecutul lor bahal și găsesc din nou drumul spre vis. Visul se exprimă în film prin cîntecele scrise de talentatul compozitor Tariverdiev. Versurile acestor cîntece sînt în așa fel alese, încît îți lasă impresia că autorii lor, poetii B. Pasternak, M. Tvetaeva, B. Ahmadulina și E. Evtușenko, le-au scris special pentru acest film. Deși e limpede că este vorba de poeziile preferate ale regizorului, care s-au potrivit perfect tonalității filmului. Și



Un regizor de comedii care iubește poezia:
Eldar Riazanov

veselă și tristă.»

Pentru E. Riazanov, veselia și tristețea merg mai întotdeauna mîna-n mîna. El ne vorbește despre oameni slabi, lipsiți de apărare, întrucît, după părerea sa, cei puternici știu să se apere singuri. În filmul de față, rolul ei îl joacă cunoscuta actriță poloneză Barbara Brylska, iar pe el îl interpretează A. Miahkov, actor la teatrul Sovremenik. Pentru amîndoi, aceasta este prima experiență în comedia cinematografică.

— De ce ați ales-o pe Barbara Brylska?

astfel cîntecele au parcă rolul de a contrapuncta acțiunea principală. Pe ecran vedem o veselă comedie de situații, în timp ce cîntecele vorbesc despre cu totul altceva — despre tandrețe, singurătate, dragoste și atît de complicatele relații omenești. În scurta noapte a Anului Nou, eroii trăiesc o mare experiență spirituală, pentru redarea căreia autorii filmului au folosit poezia adevărată. Filmul convinge pe spectator că visul poate deveni realitate, dacă ești în stare să păstrezi în tine acest vis.

Elena AZERNIKOVA

în direct
din
Paris

Mai bine mai târziu...

**Tinerii realizatori francezi
descoperă, azi, ca pe o nouă, zi
viața de fiecare zi
ca subiect al filmului modern.
Cu alte cuvinte, «descoperă»
neorealismul**

vară. În paradisul de verdeată, prima dragoste adolescentină; confruntarea cu principiile neclintite ale capului de familie; complicitatea tacită dintre mamă și fata cea mare; sosirea verilor parizieni în vilegiatură cu toate aventurile care decurg de aici. Totul e descris cu aceeași tandră ironie și cu un fel de distanțare care i-ar fi plăcut și lui Brecht... A urmat nu numai confirmarea strălucită a talentului lui Pascal Thomas, dar și



Acum câțiva ani ne puteam întreba, pe bună dreptate, încotro se îndreaptă cinematografia franceză, cu pesimismul ei latent, cu predilecția ei pentru poveștile cu «hoți și vardiști», cu spiritul ei pătinitor din filmele politice, pe scurt, cu acea totală absență a realității cotidiene, pe care, în locul imaginilor exagerate și deformate, spectatorul francez ar fi dorit s-o regăsească pe ecrane. Și apoi o rîndunică a anunțat primăvara: de la primul său film, **Les Zozos**, tânărul Pascal Thomas deschide un drum nou. Filmul — în cea mai mare parte autobiografic — aduce în fața publicului un grup de tineri care, în lipsă de altceva mai bun, își petrec timpul liber făcînd curte fetelor pe care le întîlnesc. Orice francez se poate recunoaște în acești tineri eroi, atît în comportarea lor, cît și în limbajul lor și în reacțiile lor. O ironie duloasă, o descriere cenușiu-trandafirie a acestui tineret, care este la fel cu cel din toate timpurile și ale cărui preocupări majore au fost dintotdeauna aceleași. Acest simț al observației, ca și juxtapunerea personajelor au încîntat atît publicul cît și critica. Filmul este jucat în întregime de tineri neprofesioniști cu care, de altfel, Pascal Thomas a continuat să lucreze și la celelalte pelicule. De exemplu, Bernard Menez, pînă ieri un necunoscut, a devenit astăzi o adevărată vedetă. Și alți regizori l-au solicitat, iar personajul său de tînăr puțin aiurit se încadrează bine în tradiția amozilor comici din teatrul clasic francez, ca și din cinematografia franceză.

După **Les Zozos**, Pascal Thomas a realizat **Nu plînge cu gura plină** (titlu împrumutat de la un cîntec italianesc). Este vorba de viața de familie a unui lăcătuș dintr-un sat din Poitou, pe timpul vacanței de



**Omul de pe stradă, domnul sau doamna Oricine,
cu micile lor probleme mari... (Nu plînge cu gura plină)**

**...au devenit, în sfîrșit, eroii tinerilor cineaști
francezi de azi. Mai bine mai târziu... (Les Zozos)**



ivirea unei noi școli cinematografice. Nenumărați sînt tinerii cinești francezi care au pornit pe drumul deschis de Thomas. Eroi lor sînt oameni obișnuiți, descriși cu viața lor mărunță dar reală, cu griile și durerile lor, cu marile lor speranțe și micile lor decepții, cu bucuria lor de a trăi o viață sănătoasă și cu nostalgia plină de regret cînd constată că scurgerea zilelor și a anotimpurilor le consumă treptat tinerețea...

Cea mai interesantă dintre peliculele care face parte din această școală este **Văr-verișoară** de Jean-Charles Taechella, fost ziarist, scenarist și, în fine, autor-realizator. Primul său film, **Călătorie în Tartaria**, era o cronică kafkiană și abstractă, ilustrînd angoasele și nenorocirile unui om care refuză să se integreze societății moderne. În timp ce **Tartaria...** a fost primit cu oarecare rezervă, **Văr-verișoară** a cunoscut un mare succes de public, făcînd săli pline și obținînd premiul Jean Vigo pe anul 1975. De data aceasta Taechella ne vorbește despre existența unui cuplu: domnul și doamna Oricine. Adică eu, dumneavoastră, vecinul, băcanul din colț sau unchiul din provincie. Autorul se apleacă cu tandrețe asupra încercărilor fiecăruia și tuturor, persiflează conformismul unora și egoismul altora. În ceea ce-i privește pe văr și pe verișoară, care, în momentul cînd își dau seama de profunzimea dragostei lor, se hotărăsc să lase totul baltă și să plece împreună într-o viață nouă, spectatorul nu poate decît să le dea dreptate. După ce a ris cu poftă și s-a înduioșat pînă la lacrimi de slăbiciunile omenești în general și de ale lui în special.

Poate pe aceeași linie trebuie situată opera lui Gérard Blain, fost actor, care a fost făcut cunoscut îndeosebi de către defunctul «nou val». Am spus «poate», pentru că dacă Blain tratează probleme generale ilustrînd un caz particular, o face cu toată seriozitatea, refuză umorul și obligă pe spectator să accepte o anumită convenție. Problematika este mereu aceeași: lumea adulților privită cu ochii unui copil sau ai unui adolescent.

Din cele trei filme realizate de Blain, două au fost prezentate la Cannes (primul și al treilea; acesta din urmă în ediția din acest an). Reacțiile la festival au fost temperate, pentru că în asemenea împrejurări și optica e specială. Dar nu e mai puțin adevărat că Gérard Blain se încadrează perfect în această nouă tendință a cinematografului francez: să rămîna realist cu o doză de poezie și să trateze cu aparentă ușurință problemele grave ale zilei de azi, ca și pe cele dintotdeauna. Pentru că nimic nu e nou sub soare...

Véra VOLMANE

în direct
din
Budapesta

0 clipă

**E o raritate,
în istoria cinematografiei,
ca o capodoperă literară
să fie transpusă într-un film
de aceeași valoare**



«În decursul vieții sale, Moricz Zsigmond a creat opere în care viața întregii sale națiuni își găsește o expresie și o cîntărire mai obiectivă, dar nicînd n-a rostit un nui atît de pătimaș propriei sale epoci, celor mai detestabile trăsături ale contemporanilor săi, statului care nu numai că tolerează toate acestea, dar le și alimentează prin orînduirea sa inumană». Astfel caracterizează Nagy Péter, cunoscutul exeget și monograf al celui mai mare prozator maghiar al secolului XX locul romanului transpus recent pe ecran: **Orfana** de Laszlo Ranody.

Construit din psalmi — în loc de capitole — acest microroman reînvie, cu o veridicitate dintre cele mai necrutătoare, viața fetei de pripas Csöre, a acestui copil transformat în proprietate privată, folosit ca un animal domestic, bătut și umilit continuu, într-o lume schimonosită de mizerie și de demonul înăvuirii, o lume a anilor treizeci, care se napustea asupra celui slab, lipsit de apărare, aflat la discreția tuturor, cu legile de junglă isterice și fără scrupule ale egoismului nelimitat, ale instinctelor neîngrădite.

Moricz a surprins această faună a dezumanizării, aceeași în esență, dar atît de diversă ca tipologie, printr-o galerie de personaje veridice și măiestrit individualizate. Față de fundalul întunecat și dezolant al acestei lumi, un singur contrast, o singură lumină și căldură umană alături de micuța Csöre: un bătrîn în care ea își vede bunicul.

E o raritate în istoria cinematografiei ca o capodoperă literară să fie transpusă într-un film de aceeași valoare. Acum, cînd salutăm varianta cinematografică semnată de Ranody Laszlo, ca unul din cele mai frumoase și mai de seamă filme maghiare din ultimii ani, sîntem martorii unei astfel de clipe rare. Cum au izbutit, cu ce mijloace — iată întrebările la care dorim să răspundem. Și acest răspuns este în fond foarte simplu. Cheia secretu-

lui rezidă în faptul că, în toate momentele realizării filmului, regizorul, scenariștii, actorii și operatorul acestei producții au fost permanent conduși de exigența artistică a echilibrului dintre fidelitate și invenție. Retrîind lăuntric mesajul scriitorului, ei au extras din această trăire acea libertate a fidelității infidele, care modifică epica romanului pentru a-i putea tălmăci mai intens ideile. Chiar dacă prin aceasta se pierde ceva din extensiunea frescei sociale a romanului, filmul câștigă în dramatism, în intensitate.

Iar cînd scenariștii completează povestirea moriciziană, cu episoade imaginate de ei, nu fac altceva decît să sublinieze și să îmbogățească mesajul scriitorului. Ca, de pildă, în scena «îtrgului de copii» de la orfelina, cînd uneia din femei i se pare că-și recunoaște fiica pierdută în persoana Csörei, iar aceasta se lipește fericită de «mama» atît de mult așteptată, pentru ca în cele din urmă deziluzia amară și de neînțeles s-o rupă de ea și să pună capăt acestui vis.

O altă sursă esențială a «izbînzii» lui Ranody este grija pentru alegerea interpretilor, atenția minuțioasă acordată jocului actoricesc. Nu este pentru prima oară că Ranody ne surprinde cu descoperiri de actori, mai ales în privința actorilor-copii. Dar această micuță Czinkoczi Szuzsa, aleasă din cinci mii de candidate pentru rolul Csörei, depășește toate descoperirile sale de excepție. Ceea ce face această fetiță, descinsă dintr-o familie cu șase copii dintr-un cătun izolat, depășește — pot afirma liniștit — tot ce am văzut pînă acum în materie de copii-actori în cinematografia maghiară. Tragismul și lirismul moricizian își găsesc realmente întruparea în această fetiță, care e tulburătoare fără a fi sentimentală, e fermecătoare, dar nu dulceagă, suferind fără urmă de melodramatism, evocîndu-și destinul nefiresc cu un firesc și o naivitate copilărească nemaipomenite.

Principiul «actorul potrivit în ro-

rară

lui potrivit» este validat de toate rolurile, îndeosebi de personajele feminine avînd rol principal în film.

În sfîrșit, alături de scenariul inventiv, de excelenta interpretare actoricească, un al treilea factor al veridicității și puterii de convingere a filmului rezidă în imaginea lui Sara Sandor. Cu realismul și ironia pictorilor de tablouri vivante din Țările de Jos, amintind pe alocuri de Brueghel, operatorul ne arată satul maghiar al anilor treizeci cu frumusețea-l aspră, la fel de dur, la fel de franc, despuiat cu un ochi de Roentgen, așa cum l-a văzut și l-a descris Moricz Zsigmond.

Alte secrete nu are acest film. Dar aceste «secrete», la îndemîna oricui, dovedesc că moștenirea culturală nu este un teritoriu necunoscut pentru arta cinematografică. Marii creatori ai literaturii au ceva de comunicat filmului — un mesaj nobil, de actualitate.

Ervin GYERTYAN

Această fetiță, venită dintr-un cătun izolat, a devenit un copil-actor de excepție



Un subiect din literatura clasică transformat într-un protest cinematografic împotriva violenței din lumea contemporană (Orfana de Laszlo Ranody)



comedia modernă

Goana după rîs



Cînd comedia era rege, cînd oamenii cu flori la butonieră alunecau adesea pe coji de banane, cînd taratele cu frișcă zburau prin aer minate de vesele porniri răzbunătoare, regatul de celoid al risului a fost definitiv cucerit de cîteva chipuri cărora timpul nu le-a stîrbit celebritatea. Charlot, adică Charles Spencer Chaplin, Malec, adică Buster Keaton, Stan și Bran, adică Stan Laurel și Oliver Hardy, frații Marx, adică Groucho, Chico, Harpo, efii comice inconfundabile, sînt inventatori ai mai tuturor gagurilor, unitați de bază ale graiului comediei cinematografice. Declinul «marelui mut» aduce după sine declinul burlescului, cea mai nebună formă a comediei. Filmele sonore ale lui Chaplin devin lirice (**Luminile orașului**) sau puternic satirice (**Dictatorul**). Sonorul înseamnă deci pentru comedie pierderea fervoarei burlești și scăderea invenției în meșteșugul risului.

Cei care vin imediat după vestiții comici ai «virteii de aur» par să imite pe inegalabili maeștri. America anilor '50-'60 a rîs cu mai mult sau mai puțină tragere de inimă la filmele lui Bob Hope și Jerry Lewis. Cinematograful francez al acelorși ani aduce un umor inteligent-nostalgic-acid-liric prin filmele lui Jacques Tati și Pierre Etaix.

Ce aduc însă nou în comedie anii '70? Moda «retro» ia forma parodiei unor titluri de referință ale cinematografului, cîteva noi chipuri și o nouă atitudine față de «cei vechi»: citarea în formă de omagiu. Dintre aceste noi chipuri, cîteva se remarcă prin inedita folosire a mijloacelor comediei cinematografice: Woody Allen, Gene Wilder, Marty Feldman.

Woody Allen

Scenarist, regizor, gag-man și interpret ale comedilor sale, Woody Allen a reușit să creeze un inconfundabil tip comic. Făcînd parte din marea familie a «lunaticilor», Woody Allen nu este însă viclean și sentimental ca Charlot, nici egal cu sine ca Malec; el este copilul timpurilor sale. Cu aerul său miop și permanent uluit, el este victima trepidației tehnologice a «timpurilor noi». Puțini cineaști americani au făcut o atît de amănunțită critică a societă-

Comedia e ca
mersul pe sîrmă,
fără plasă
de siguranță.
Dacă
nu te uiți în jos,
nu cazi!

sonaj și lumea din jur este tradus în baletul nesiguranței, amintind de mersul lui Charlot pe marginea prăpastiei în filmul **Goana după aur**. Mersul nesigur și mișcările ametitor de stîngace sînt pregătite cu trudă de actorul Woody Allen în lecții de balet conduse de celebrul coregraf Graham.

Cînd oare excentrică a personajului însoțește uneori și comportamentul persoanei civile Woody Allen. La o recepție în înalta societate, a apărut o dată în smoking și cu pantofi de tenis. Întrebat de ce a



Nici «sentimental» ca Charlot, nici impasibil ca Malec:
Woody Allen, mereu uluit de vremea sa

ții de consum ca Woody Allen. Timid, stîngaci, aiurit și candid, el este un inadapabil la ritmurile unei lumi care nu îngăduie căldura în relațiile umane. Revolta obiectelor prilejulește în filmele lui gaguri vizuale asemănătoare «marelui mut». Fragilul echilibru dintre acest per-

ales această încălțăminte sportivă, el răspunde candid: «Pentru că arată mult mai drăguț așa...». Într-un interviu, este întrebat care ar fi gradul său în ierarhia războinică. Woody Allen dă un răspuns asemenea personajelor sale: «ostatec».

Replica extrem de spirituală este



Gene Wilder face parte din galeria «gomoșilor» coborînd din Max Linder

o particularitate a comediei sale. Perfecta cunoaștere a cinematografului îl îndeamnă permanent să «citeze». Parodiind sau omagîind, referindu-se la cele mai diferite filme, de la **Casablanca** la **Persona** lui Bergman, Woody Allen își definește tot mai precis propriul stil cinematografic. Eforturile sale au fost răsplătite anul trecut la Festivalul de la Berlin, unde a obținut «Ursul de argint» pentru «realizări în crearea unui nou stil cinematografic».

Gene Wilder

Actorul englez Gene Wilder se află mult mai la începutul carierei decât Woody Allen, dar îi seamănă prin neliniștita căutare de noi mijloace de expresie. Departe de a-și fi definit încă un tip, el a încercat până acum calea parodiei. Numele său a fost legat pînă acum de cel al regizorului Mel Brooks care l-a făcut cunoscut prin **Frankenstein Junior**, parodie a filmului de groază. De curînd el a devenit însă regizorul și scenaristul unui film propriu, **Fratele mai deștept al lui Sherlock Holmes**.

Foarte englez. Gene Wilder face parte din familia comică a «gomoșilor» (al cărui strălucit părinte este Max Linder). Duellînd, dansînd, încălîindu-se sau cătărîindu-se, el rămîne spiculit, elegant, calm și aristocratic. Personajul său este întreprinzător și sportiv, galant cu femeile și nemilos cu dușmanii. Cînd lucrurile se încurcă peste poate, cînd s-ar părea că pot lua o înțorsătură dramatică, el revine la seninătatea comediei, cîntînd și dansînd.

Regizorul Gene Wilder este frămîntat de întrebări privind derularea vizuală a unei povești comice și unul din adevărurile fundamentale după care-și construiește filmele este că «cel mai mult contează acțiunea și

**Comedia
«marelui mut»
e definitiv pierdută?
S-ar părea că nu:
mijloacele
de expresie de ieri,
susțin unii,
pot fi folosite azi
și chiar mîine**

transformarea psihologiei în comportament». Un mare merit al acestui comic este alegerea partenerului, pe ciudatul Marty Feldman.

Marty Feldman

Dacă Ben Turpin era celebru pentru privirea lui sașie, Marty Feldman se remarcă prin privirea lui holbată. Imenșii săi ochi albaștri sînt probabil cei mai mari pe care l-a văzut vreodată ecranul. Această înconfundabilă privire se datorează unei boli de mult vindecată, dar Marty Feldman își privește cu umor condiția de hipertiroidian. «După ce am fost operat de tiroidă, mi s-a spus că ochii vor reveni la normal. Au trecut patrușprezece ani și eu încă aștept...»

Partener deja în două filme al lui Gene Wilder, el a devenit un termen pitoresc al unui cuplu comic. Este valetul năuc și candid care face gafe, dar băiat bun și inimos, pe care pînă la urmă te poți bizui. Fără replica sa mucalită, personajul principal n-ar avea atîta haz.

Marty Feldman este și el o complexă personalitate artistică: este regizor de televiziune, scenarist și poet (poemele sale au fost apreciate și de celebrul Dylan Thomas). Preocupat, ca și Gene Wilder, de înnoirea graiului comediei cinematografice, el exprimă foarte plastic dificultatea acestei întreprinderi: «Hazul comediei este ca și mersul pe sîrmă fără plasă de siguranță. E ca în filmele cu Tom și Jerry, cînd Tom trece peste marginea prăpastiei și continuă să meargă. Nu cazi atîta timp cît nu te uști în jos, ca să descoperi că mergi prin aer».

Dana DUMA



Un mare merit al lui Gene Wilder (stînga) este alegerea partenerului: Marty Feldman (dreapta)

„Nu sînt pesimist, dar sînt obligat să fiu realist“

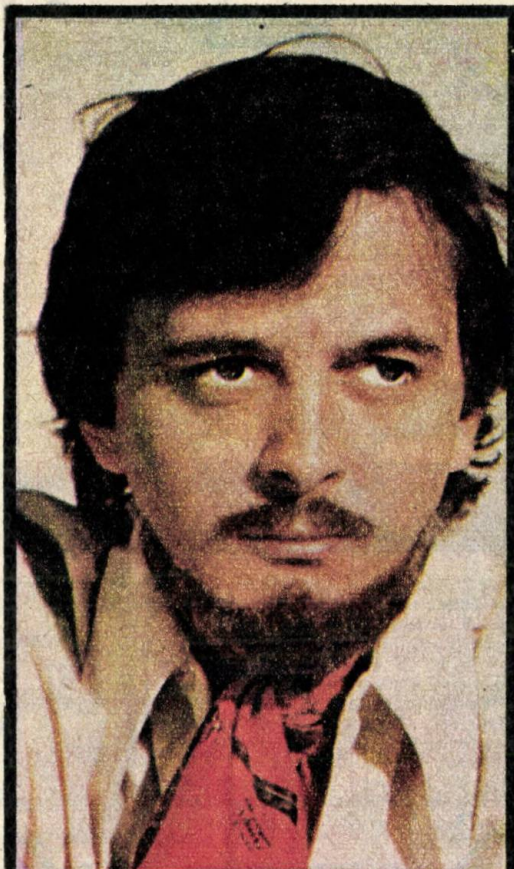


Aventura lui Antonioni fusese fluierată la Cannes în 1959. Filmul iniția trilogia continuată cu **Noaptea** (1960) și **Eclipsa** (1961) și a fost recunoscut mai apoi printre capodoperele cinematografice ale deceniului 7. Primul și ultimul său ciclu italian fusese urmat, la trei ani distanță, de **Deșertul roșu**. Era oarecum un eșec. Dar un eșec semnat Antonioni. Apoi regizorul s-a autoexilat, pornind într-o călătorie cinematografică în afara hotarelor țării sale, în căutarea altor realități sau poate în căutarea sa însăși. Acest pelerinaj artistic avea să dea cinematografului un alt film-simptom: **Blow Up** (1966). Fotograful, eroul său, apărea ca regizor al realității timpului său. El prindea în obiectiv realitatea și o reda așa cum o vedea el. Dar o putea el surprinde în esența ei, în exactitatea ei? Ca în toate filmele lui Antonioni, incidentul este doar punctul de pornire a unor reflecții filozofice asupra epocii contemporane și a experiențelor impuse de ea lumii occidentale.

**Cu cît îi oferi
mai multe filme mediocre,
cu atît publicul se va obișnui
cu mediocritatea**

Pentru acel rol, Antonioni alegea atunci un actor britanic care, deși jucase în peste zece filme, nu intrase nici în conștiința publicului, nici în cea a criticii. Se numea **David Hemmings**. Cu acest singur rol, el devenea peste noapte o vedetă de calibrul internațional. Au trecut de atunci exact zece ani și David Hemmings, pe care l-am mai văzut pe ecranele noastre (**Scrisoare către Scotland Yard**), nu s-a mai întîlnit cu un asemenea rol, deși a continuat să joace în filme, pe scenele londoneze, a fost chiar regizor și în ultimii ani a ajuns producător. În această ultimă calitate a fost oaspetele Asociației cineaștilor, venit pentru a discuta posibilitatea unor serii de coproducții româno-britanice. Convorbirea noastră nu putea porni însă de aici; ea nu putea porni decît de la **Blow Up**.

— Poate o să vi se pară ciudat, **Blow Up** însă este pentru mine o experiență oarecum tristă. Să nu mă înțelegeți greșit, dar succesul este o sabie cu două tălșuri și **Blow Up** a avut un succes extraordinar care mi-a schimbat cursul carierei, transformîndu-mă peste noapte dintr-un muncitor-actor într-un actor-vedetă.



«Dacă nu e văzut de un public cît mai larg,
un film nu-și poate atinge scopul»
(David Hemmings în *Mașina dragostei*)

Deși nenumărați colegi de breaslă aspiră la o asemenea șansă, ea are multe inconveniente, obligîndu-te să porți ani și ani o etichetă de care, orice-al face, nu mai poți scăpa. Te simți încorsetat. Așa se întîmplă că, pînă la urmă, începi să-ți disprețuiești propriu-ți succes. Așa se explică de ce o referință la **Blow Up** nu mă încîntă. De altfel, nu este cel mai bun rol al meu, ci rămîne rolul care s-a întîmplat să aibă cel mai mare succes. Am făcut 14 filme înainte de **Blow Up**, iar după, alte cîteva zeci. Deci, pentru mine, **Blow Up** este astăzi unul din cele 60 de filme în care am jucat.

— Să ne întoarcem mai în urmă, la debutul propriu-zis. Cum ați devenit actor?

— Tragedia a fost că nu am hotărît niciodată să mă fac actor, ci s-a hotărît pentru mine. Aveam 8 ani cînd am fost ales solist în corul Capelei Hampton de la Royal Court Palace. Acolo am fost remarcat și mi s-a propus, ca și altor sute de copii, să fac parte din grupul Operei engleze. Timp de cinci ani am făcut cu ei turnee în toată lumea. Pot spune că așa mi-am făcut educația, deoarece școala am abandonat-o practic la 8 ani. La 13 ani m-am pomenit singur, la Londra, obligat să mă întrețin singur. Și nu știam nici o meserie. Cînd mi s-a propus un rol într-un film de copii am acceptat, firește, și de atunci cariera mi-a fost pecetluită. Întrucît aveam unele aptitudini de mecanică și un interes real pentru științele exacte, m-am descoperit curînd atras mai mult de partea tehnică a filmului, decît de partea sa

interpretativă. În cele din urmă, m-am implicat în toate sectoarele filmului. Așa am ajuns regizor, producător, scriitor, actor și azi îmi place să mă numesc «om de cinema». Pot spune că succesul lui **Blow Up** a fost important în special pentru că mi-a dat posibilitatea să înființez o companie proprie, care s-a dezvoltat într-o societate de producție și distribuție, cu studiouri și săli proprii. În 1970 am abandonat-o, iar acum am revenit la foștii mei parteneri, în intenția de a organiza cîteva coproducții, motiv pentru care mă aflu acum în România.

— Care sînt obligațiile unui producător în promovarea unui film?

— Am fost întotdeauna interesat de aspectul financiar și comercial al industriei cinematografice. De altfel, astăzi, dacă vrei să faci film, nici un sector nu poate să-ți fie necunoscut. Nu mai poți fi doar actor sau doar regizor. Trebuie să știi cum se face un film, cum se produce, cum se distribuie, etc. În ceea ce privește obligația producătorului, ea a rămas aceeași, și anume de a interesa un public cît mai larg. Nu contează atît dacă un spectator plătește zece pence sau două lire biletul — adică nu contează atît cîștigul, cît numărul spectatorilor atrași, întrucît scopul unui film este de a comunica cu cît mai mulți oameni. Acum, într-o țară

ca Marea Britanie, se întîmplă că, din pricina presiunii economice, în special din partea filmului american, proiectele artistice să fie din ce în ce mai puțin numeroase, locul lor fiind luat de filme violente, erotice, catastrofice, care aduc cîștig sigur. A devenit aproape imposibil unui regizor să impună azi marilor companii un proiect în care crede numai el, pentru că din punct de vedere financiar riscul este prea mare. În acest sens, pot da un exemplu personal. Ca regizor, am semnat două filme. Primul, la care am ținut foarte mult și, cred, mă reprezenta ca artist, **Spaima în mișcare** (*Running Scare*), a căzut la public, ceea ce m-a obligat să fac un al doilea film, exclusiv pe gustul producătorului. Impedimentul financiar este atît de acut, încît azi circula printre oamenii de cinema britanici formula L.O.P. (*Least Objectionable Project* — proiect cu minimum de obiecții). Un realizator nu se poate hazarda să propună altceva decît proiectele imediat acceptabile, care vor avea o distribuție corectă și vor aduce măcar un cîștig multumitor. Ne învîrtim într-un cerc vicios. Foarte puțini reușesc să-l spargă. Chiar regizori mari, consacrați pe plan mondial, întîmpină dificultăți în obținerea bugetelor corespunzătoare. Fiecare companie își asigură unul-două filme de prestigiu, iar în rest merg numai la cîștig. De altfel prețul de cost al unui film a crescut enorm în ultimii ani. Totuși, ca artiști și ca producători, sîntem obligați să găsim căile de a face filme bune cu un preț de cost realist. Iată de ce sper să putem colabora cu industria cinematografică română. Aveți condiții și mijloace de lucru excelente, și sper că împreună vom reuși să impunem filmele noastre.

— Filmul reprezintă oglinda epocii. Credeți că, la rîndul ei, epoca și oamenii ei sînt influențați de film?

— Sînt subiecte, teme, care pot contribui la îmbunătățirea standardului de viață moral-social. Numai că filmul trebuie să atragă spontan; gustul este o chestiune de liberă alegere și noi trebuie să venim în întîmpinarea preferințelor publicului. Educația trebuie să fie implicită. Nimănu-i nu-i place să vină la cinema să asculte o conferință, să «învete». Dar publicul — am în vedere pe cel englez — nu are des ocazia să vadă filme de calitate, cu un conținut social sau politic, cu o estetică elevată sau cu un rapel istoric convingător. Un om pentru toate anotimpurile rămîne o excepție. Cu cît oferi mai multe filme mediocre, cu atît publicul se va obișnui și va accepta mediocritatea. Aceasta mi se pare un pericol permanent. Aceasta este moartea bunului gust. Dar în același timp, dacă ai să faci filme, să le zicem «didactice», și ele nu vor capta publicul, scopul lor va fi infirmat de la sine. Există o lege de nelîncălat: pentru a comunica o idee, un film trebuie să aibă cui se adresa. Este o problemă capitală a filmului englez, ca și a filmului de orice naționalitate. Nu poți convinge pe nimeni de nimic împotriva voinței sale.

— Ce sorți de izbîndă aveți în promovarea acestei categorii de filme?

— Nu sînt pesimist, dar sînt obligat să fiu realist. În anii '60, era foarte ușor pentru oricine dorea să încerce. Dacă visai castele în aer, le puteai chiar construi. Acum condițiile economice s-au schimbat. Nu mai e loc pentru iluzii. Trebuie să fii realist. Singura cale de supraviețuire a industriei filmului este azi, ca și întotdeauna, aceea de a te impune prin creația individuală, slujită de o mare perseverență, de o totală implicare și de multă, foarte multă muncă.

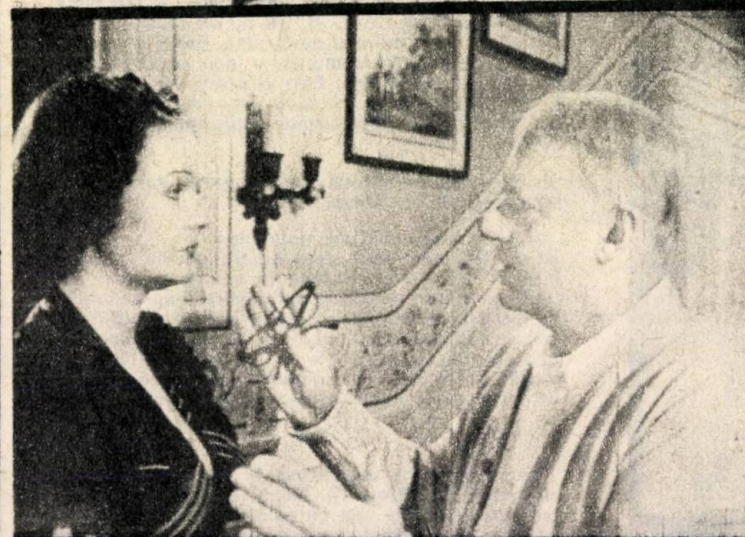
Începusem discuția avînd în față fotografii lui Antonioni din **Blow-Up**. După o oră și jumătate, o terminăm, avînd în față pe actorul David Hemmings, pe regizorul David Hemmings, pe producătorul David Hemmings — adică un om de cinema pasionat de munca sa și de arta succesului.

Adina DARIAN



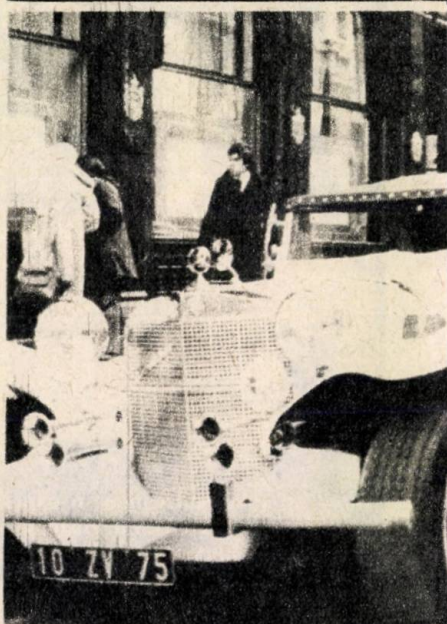
Blow up este pentru mine o experiență tristă
— spune David Hemmings.
(Aici împreună cu Sarah Miles)

filmul în
societatea de consum



Evocarea cultelor Hollywoodului în anii '30. Și evocarea vieții
muri comic căruia i se descoperă azi calități nebănuite: W.C. Fields
(Valérie Perrine și Rod Steiger în W.C. Fields și cu mine de
Arthur Hiller)

■ **Hoinarii.** Un reparator de instalații de proiecție de filme, călătorind cu utilajele sale din orașul în oraș. Și întâlnirea lui cu un bărbat, despărțit de nevastă, tocmai plecat de-acasă. Și drumurile lor lungi prin Germania, drumuri fără țintă, cu popasuri prin cabine de proiecție, unde se derulează alte povești și alte drumuri, cu popasuri indifferente, în locuri indifferente, mereu mai departe, nu spre ceva, nu spre un loc anume, ci, fugind de sine, fugind de Timp, de-a lungul timpului, pe aripile timpului. Regizorul vest-german Wim Wenders povestește această absență a poveștii, acest itinerar într-o frântură de viață, în trei ore de film alb-negru, cu titlul **Pe apa timpului**. Această călătorie dezolantă amintește oarecum de peregrinările evadatului din propria sa identitate din **Profesiunea — reporter** de Antonioni, dar stilul filmului, afirmă criticii francezi, este și mai despuiat de orice arabesc spectacular, și mai auster, căștigând astfel în dimensiunea disperată a lipsei totale de soluții și alternative. Călătoria și prietenia celor doi este, de fapt, o parabolă despre singurătate și frică existențială, într-o Germanie care și-a regăsit suflul fizic (industrializare, boom economic), fără a-și fi putut depăși criza spirituală



provocată de nazism, de război și de imensa înfrângere din anii '45.

■ **Un Kojak cu codițe și breton.** Vă amintiți de o fată-detectiv, căreia McCloud îi strica o întreagă vacanță în Honolulu? Este oricum greu de uitat mutra ei nostimă și veselia copilăroasă care-o făceau foarte puțin potrivită pentru slujba de polițistă în jungla new-yorkeză. Personajul ei a fost «amplificat», și acum ea este protagonista unui serial, **Mary Hartman**, cel mai mare succes de televiziune din S.U.A. în ultimii ani. Ceea ce, ținând seama de avalanșa de seriale și de filme prezentate non-stop pe zeci de canale, este o performanță rară. Actrița se numește Louise Lasser și este foarte departe de orice ideal al frumuseții feminine, al prestaței feminine, al feminității sex-appeal-ului ș.a.m.d. Și totuși. Și totuși milioane de americani nu scapă pentru nimic în lume ora când Mary Hartman, veșnic bine dispusă, veșnic ghinionistă, veșnic optimistă, înfruntă probleme ca rasismul, ravagiile drogului, augmentarea banditismului urban, depresiunile nervoase, gangsterismul organizat sau corupția. La antipodul superman-ului sau chiar al copoilor abili și învățați să vadă multe, cum sînt Columbo



O fantezie polițistă al cărei subtext este o satiră vitriolantă a moravurilor «lumii bune».

(Jean-Pierre Cassel și Stéphane Audran în Nebunii burghize de Claude Chabrol)



Noul cuplu al modei «retro»: Robert Mitchum și Charlotte Rampling «pe post» de Humphrey Bogart și Lauren Bacall. În filmul *Adio, dragostea mea*

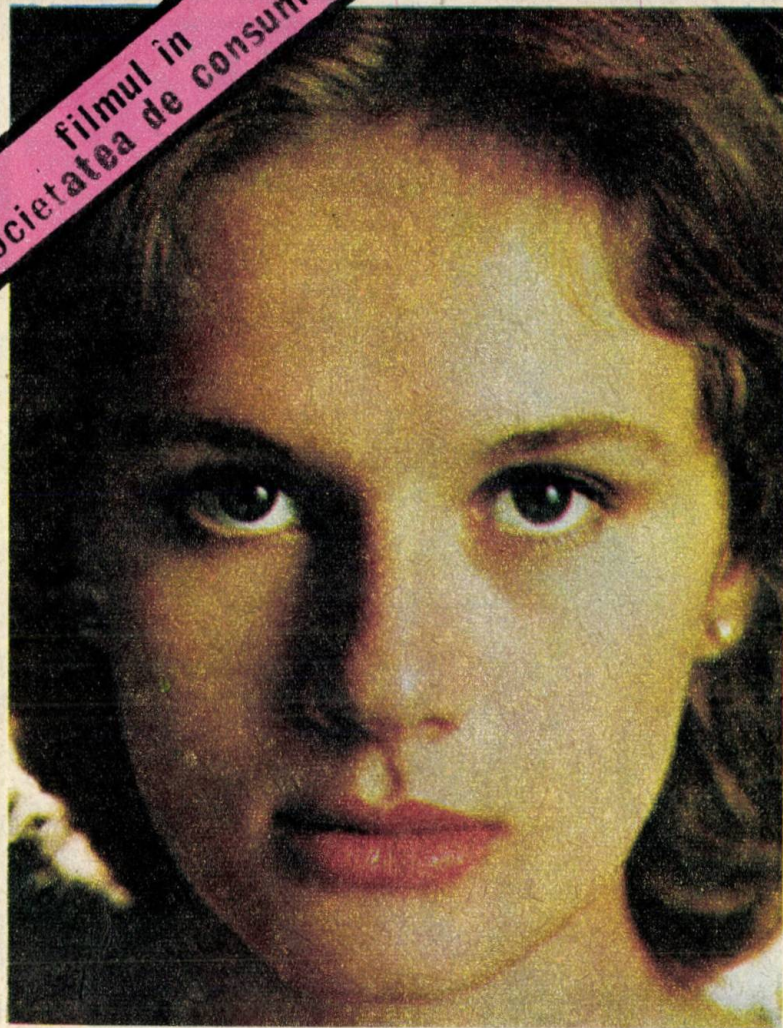
sau Kojak, personajul interpretat de Louise Lasser liniștește, într-un fel, publicul, punînd față în față cu o lume atît de cruntă, o fetișcană atît de fragilă.

■ **Comerciantul.** Roger Vadim își datorează mare parte din

faima trecută și prezentă «descoperirii» lui Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Jane Fonda și altor cîteva vedete feminine, astăzi ceva mai obscure. Ca cineast, Vadim a reușit mai întotdeauna să toarne în cocktail-



filmul în
societatea de consum



Dominique Sanda, o vedetă franceză remarcată din filme italiene și americane. O actriță fără roluri la ea acasă. De ce?

urile supercomerciale, care sînt filmele sale, un strop de estetism, o picătură de rafinament, atît cît să facă romanul-foto să semene a literatură și intriga bulevardieră a dramă existențialistă privity cu blazare. Ultimul său film este o veritabilă definiție a acestui manierism pretențios, mas-cînd intenția pur afaceristă. Titlul este **O soție fidelă**, și subiectul constă, firește, într-un adulter. Nu orice fel de adulter și nu cu oricine. În rolul tinerei-soții-inocente-credincioase-și-naive, Vadim a distribuit-o pe Sylvia Kristel, vedeta nr. 1 a filmului pornografic francez (**Emmanuelle I, Emmanuelle II**). Contre-emploi, cum se zice. Și specta-

torii vin atrași de regina exhibi-
ționismului sexual, în postură
nevinovată. Tînăra soție va de-
veni obiectul pariului unui cinic
cuceritor și a unei machiavelice
curtezane (Nathalie Delon), care
vor lupta pentru a o face pe
Emmanuelle să redevină Emma-
nuelle. Vor reuși, dar cum clima-
tul porno s-a banalizat, Vadim
își plasează acțiunea printre cri-
nolinele secolului XIX. Într-un
castel. Printre oameni de bine.
Oricum, pelicule de acest soi
emană din cutiile lor de tablă
un miros de conserve cu tim-
pul de garanție expirat. Un iz
rînced, adică.

■ **Un roman scris pe celu-**

luid. Continuînd, în planul crea-
ției cinematografice, experimen-
te literare care i-au adus faima,
Marguerite Duras a inventat în
ultimul ei film o formulă absolut
unică și surprinzătoare prin îndrăzneala ei suprarrealistă. Duras
a luat banda sonoră integrală
(dialog, muzică, zgomote) a unui
film realizat de ea cu doi ani în
urmă, **India Song**, și a supra-
pus-o ca atare unei alte povești
(sau unui alt vis), lăsînd voci,
venite parcă de pe altă lume, să
spună fraze și vorbe din altă
întîmplare, în timp ce personaje-
le din imagine tac sau decorurile
sînt pustii; a lăsat zgomote de
pași sau de pahare să tulbure
pustietatea unor parcuri, a lăsat
un tango să cînte, în vreme ce
spectatorul privește statuile unor
femei ce dorm. Decalajul perman-
ent stîrnete imaginația, rarele
coincidențe sonore devin stranii.
Titlul filmului, frază extrasă din-
tr-un text, stă suspendat, fără
viață, pe generic: **Numele ei de**
Veneția în pustiu Calcuttei.
«Lumea filmului **Numele ei...**
este în textul lui **India Song**,
situat într-un alt undeva impro-
babil și rece. Textul povestește
— scrie criticul Jacques Frenais
— o întîmplare, aceea din **India**
Song, care nu e nici un moment
ilustrată. Urechea nu mai dublează
privirea și nu mai e dublată
de ea. Imaginea devine suport al
sugestiei auditive. Duras atinge
o calitate a tăcerii care, la anti-
podul vidului, seamănă cu albul,
culmea a culorilor prisme. Stimu-
lii care ni-i adresează se întîl-
nesc într-o regiune unde imagi-
nația este atotstăpînitore.» Poate
sterilă, poate gratuită, încercarea
scriitoarei-cineast ne duce
cu gîndul la faptul că undeva,
printre aceste căutări, ar putea
sta formula valabilă pentru cel
ce s-ar gîndi să traducă cinema-
tografic (fără să trădeze) cărți
ca «**Ulysses**» de Joyce sau «**Un**
veac de singurătate» de Marquez.

■ **Pe platouri (I)**

● Sidney Lumet adaptează
pentru ecran o piesă de Peter
Shaffer, **Equus**. Este povestea
unui psihiatru (interpretat de
Richard Burton) confruntat cu
simptomele propriei sale alie-
nări.



Un regizor, două regizoare...



Un adevărat «nou val» la feminin își face impenetrabilă apariția în cinematografia franceză. Un scurt panoramic pe platourile unde domnesc femeile-cineaste este dovada cea mai bună a acestei afirmații. ● **Experiența Margueritei Duras** în cinema nu e nouă. Romane adaptate, scenarii, mai multe filme realizate, pînă la faimosul **India Song**, care a făcut senzație la Cannes. În prezent ea a încheiat montajul la adaptarea (cinematografică) a unei piese de teatru, **Zile întregi în copaci**, cu Madeleine Renaud, Bulle Ogier și Jean Pierre Aumont, și a terminat filmările la un scenariu propriu — **Vera Baxter sau plăjile Atlanticului** cu Delphine Seyrig și Gérard Depardieu. ● Ultimul film al lui **Agnès Varda** se cheamă **Una cîntă**, alta nu și este o comedie despre condiția femeii. «În ultimii ani — spune regizoarea — scenariile mele s-au lovit de indiferența producătorilor, deoarece rolurile principale nu erau destinate unor bărbați și personajele feminine erau motivate și de altceva decît de dragoste. Aș vrea foarte mult ca publicul feminin să devină conștient de personalitatea sa și să pretindă filme destinate lui anume». ● După debutul regizoral în **Lumină**, film salutat de critică, actrița **Jeanne Moreau** continuă pe calea creării unui cinema poetic feminist. Ea scrie scenariul la **Adolescență**, evocare și omagiu adus mamei sale. ● **Lilianne de Kermadec**, remarcată la Cannes în 1975 cu un film-portret — **Aloise**, a realizat în această vară adaptarea unei povestiri de **Unica Zurn**, **Sumbră primăvară**, a cărei eroină este o fetiță de 12 ani, prea emotivă și sensibilă pentru a putea să-și depășească vîrstă ingrată și crizele ei. ● Tot o adolescentă este și eroina filmului **Năa** de **Nelly Kaplan**.

Regizoarea, care a obținut «Leul de aur» la Veneția pentru documentarul «Privirea lui Picasso» și care s-a făcut remarcată cu **Logodnica piratului**, adevărat manifest pentru emanciparea femeii, se declară pentru «o artă androgină, deși acest lucru le inspiră atîta neîncredere bărbaților». ● **Nina Companeez**, scenaristă și producătoare de renume, a trecut la realizarea unui film «omagiu adus comediei musicale și filmului mut» — **Ca pe roțile**, avînd ca personaj principal o țărăncă ce visează să ajungă star de televiziune. ● **Nadine Trintignant** a realizat în cîteva filme o adevărată cronică a vieții cuplului — «Dragostea mea, dragostea mea», «Nu se întîmplă decît altora», «Interzis a ști», «Călătorie de nuntă». În prezent, împreună cu scriitorul **Patrick Modiaho**, ea lucrează la povestea despre un om care întîlnește după mai mulți ani o femeie pe care o iubește și despre care știa că a murit. ● După trei ani de la debutul regizoral cu «Atrăi împreună», **Anna Karina** a revenit la un proiect

mai vechi, un film închinat vocației de actriță de film. ● **Yannick Bellon** (al cărei film «Soția lui Jean» a rulat și la noi), a terminat de curînd filmul **Niciodată plus totdeauna**.

«O imagine concretă și cotidiană — spune regizoarea — a fluviului numit timp, curgînd fără oprire între oameni și destine».

● **Christine Lipinska**, o tînără de numai 25 de ani, a debutat cu un dificil și interesant film — **Sînt Pierre Rivière**, o adaptare a memoriilor unui tînăr care în 1835 era în centrul cronicii judiciare. «Un personaj — afirmă Lipinska — rezumînd multe din visele rele ale vremurilor noastre». Și un film pe care critica îl apropie de cinematograful lui Bresson. ● La întrebarea «există oare vreo diferență între copii și adulți», **Claudine Guillemain** a răspuns cu un film poetic și oarecum fantastic — **Veronica**, sau **vara cînd aveam 13 ani**.

Fără a uita că a semnat un documentar — **Fellini città**, despre realizarea filmului «Amarcord».

● În sfîrșit, **Françoise Sagan** a trecut și ea, după atîtea romane adaptate de alții, după atîtea piese și scenarii, la faza realizării de filme. Titlul acestei prime tentative — **Ferigile albastre**. Povestea — o poveste à la Sagan, cu puțin soare în apa rece, cu nefericirile care vin, într-o lună, într-un an.

D. C.



Un film la «genul» feminin, sau povestea, pe jumătate trăită, pe jumătate visată, a unei iubiri imposibile (Delphine Seyrig și Mathieu Carrière în **India Song**)



Filmul *Fălci* a deschis drum, prin uriașul său succes de public, unui val de povești cinematografice cu monștri. Iată-l pe deschizătorul acestui drum al spaimei: veselul regizor Steven Spielberg

● Actorul Alec Guinness («Podul peste riul Kwai») va interpreta rolul principal într-o fantezie științifico-fantastică, *Războaiele stelei*, în regia unui tânăr și talentat specialist al genului: George Lucas.

● Viața magnatului american Howard Hughes, care printre alte pasiuni a avut-o și pe aceea de a cumpăra mari studiouri cinematografice și de a se îndrăgosti de mai toate vedetele feminine

ale momentului, va constitui subiectul filmului *Miliardarul*. În lipsă de alte surse mai bune, scenaristul Richard Susskind se va folosi de o biografie a lui Hughes scrisă de un escroc în căutare de scandal, Clifford Irving, și care a fost denunțată ca total falsă de către avocații magnatului pe când acesta trăia încă. Dar ce contează? Colaborator la scenariu va fi chiar Irving. În același timp, continuă pregătirile

de filmare la *Magnatul*, evocare a vieții lui Onassis, cu Anthony Quinn în rolul titular. Și asta cu toată opoziția — lesne de înțeles — a familiei armatorului grec. Opoziție folosită de producătorii filmului ca armă publicitară. Toate mijloacele sînt bune, numai să se vîndă cît mai multe bilete de intrare. Intrare la cinema, intrare la bilci, ce importanță mai are...

● Un roman de suspens cu implicații politice, de Adam Kennedy, *Principiul Domino*, va fi ecranizat de regizorul Stanley Kramer. Cu o distribuție de zile mari: Richard Widmark, Candice Bergen, Gene Hackman, Mickey Rooney și Eli Wallach.

■ **Piei drace!** Aventurile «exorcisatei» continuă! *Ereticul* reia firul poveștii din momentul cînd fetița bîntuită de diavol și salvată printr-un miraculos «schimb de locuință» al duhului rău (acesta părăsește mediul fetiței și se instalează într-un călugăr, care se sinucide), încearcă să uite de coșmaruri și să trăiască normal. Dar diavolul — nu neapărat cel dintîi, un diavol oarecare din hergheliile iadului — cunoaște drumul. Și groaza revine. Cu asemenea ineptii, realizatorii revin și ei pe capul spectatorilor, sperînd într-o reeditare a succesului de casă. Au antrenat, de altfel, în această penibilă aventură actori care să «facă bine» pe generic: Richard Burton (care cu ocazia startului filmărilor s-a jurat să renunțe la diavolul whisky) și Louise Fletcher (Oscar pentru rolul din *Zbor deasupra unui cuib de cuci*).

■ **Privind înainte cu rememare.** Cine este Butley? Butley este un profesor de colegiu britanic, nefericit la colegiu, nefericit acasă, prins în capcana unei rutine perfide care-l macină și-l anihilează. Ar dori să scrie o carte despre T.S. Eliot, dar nu are tăria de a se smulge din țesătura intrigilor mărunte de la catedră, din amărăciunea cenușie a eșecului în căsătorie, a neizbînzilor în alte tentative sentimentale. Butley nici măcar nu mai

privește înapoi cu minie; el trăiește prezentul ca pe a povară, întrevede viitorul ca pe o amenințare surdă. E plictisit, acrit de viață, agresiv, morocănos și tot ceea ce mai savurează este eșecul sau umilirea altora. E un personaj tragic cu rol principal într-o semi-comedie. O semi-comedie unde ratarea în viață este privită cu acel umor britanic, sec și aspru ca vîntul de februarie. Piesa lui Simon Gray, **Butley**, a prilejuit un debut regizoral ci-

nematografic cel puțin insolit: dramaturgul și scenaristul o bună parte a filmelor lui Losey, Harold Pinter, a trecut în spatele aparatului de filmat. Încercînd să se folosească de unitatea de loc a decorului, de unitatea de timp a acțiunii și de tensiunea spațiului închis al scenei pentru a crea cinema, Pinter a lăsat piesa să «curgă» așa cum era scrisă, dilatînd însă timpul și locul și semnificațiile printr-un abil balet al montajului, luminii și mișcări-

lor de aparat. Cu îndemînare «losey-ănă», el a metamorfozat, pe nesimțite, teatralitatea ambianței și interpretării în tensiune pur cinematografică. Un debut și o reușită salutate cu entuziasm de presa britanică, care nu-l uită în elogiile sale pe interpretul principal: Alan Bates. Un actor care, de la **Zorba grecul** la **Mesagerul**, nu mai trebuie recomandat.



A fost Sfîntul. A fost James Bond.
A fost un aventurier în brusa africană.
A fost un căutător de aur.
Rămîne însă mereu același Roger Moore
(Aici împreună cu Ann Margret
la decernarea Globului de aur 1976)

filmul în
societatea de consum

O jumătate de viață
în așteptarea marelui debut
(regizorul Robert Altman)



Portretul unui tânăr cineast de 54 de ani:

Robert Altman



Cinematograful poate fi o artă profund contestată, punând în discuție, de la metaforele expresionismului la cronicile neorealismului, de la suspensul polițist american la filmul politic direct, realitatea socială, istorică, morală a unui loc și a unui timp. Ceea ce este mai special în cazul lui Robert Altman (regizor debutant la 50 de ani, și cotate după câteva filme —

M.A.S.H., John McCabe, Un adio nesfârșit, Nashville — ca unul din cei mai interesați, și în același timp inclassabili creatori pe peliculă din America) este că el folosește cinematograful pentru a contesta și demola realitatea... cinematografului occidental. Fiecare film al său are intenția clară de a anihila langajul clișeistic, formula-tip de exprimare, rutina narativă, instalate după sute și sute de filme chiar și în opere de calitate.

M.A.S.H. este un film de război. «Dar — spune Altman — am încercat să elimin toate urmele unui anumit patetism, să fac să dispară scenele și locurile lor de desfășurare, toate acele detalii umane și umaniste care au constituit cale de sute de filme prim-planul genului «de război». **Un adio nesfârșit** este adaptarea unui roman polițist de Chandler. Având ca personaj principal pe faimosul detectiv Marlowe, interpretat cîndva de Humphrey Bogart. Dar filmul lui Altman începe cu o lungă secvență în care eroul principal își hrănește pisica: «Era lucrul cel mai important din film, această secvență a pisicii. E un fel de avertisment: aici nu e nici un Humphrey Bogart! Nu vor fi băți și femei fatale. Știam că e practic obligatoriu într-un astfel de film să încep printr-o secvență de acțiune palpitantă. Și-atunci am făcut exact contrariul». Pentru Altman, superpolițistii gen Bullitt sînt «adevurate pericole publice», cowboy-li «niște cretini vanitoși», detectivii particulari «niște spioni nenorociți buni să pregătească un divorț sau să găsească o mașină furată», briganzii «un amestec de scopuri negative și de mentalități primitive și naive». Statuile genuri lor hollywoodiene cad în această viziune și tot cinematograful lui Altman tinde spre demolarea lor. «Și pe urmă — spune cineastul — dincolo de cadru și de poveste se petrece continuu ceva. Viața nu stă în loc o clipă». Ceea ce-l face să compună o realitate mozaic, extrem de densă, printr-o multiplicare neobișnuită a detaliilor abia perceptibile, de plan secund. «Nu s-a inventat încă aparatul care să poată înregistra tot ce observă Altman în timpul unei filmări», spune operatorul său. «Sînt totdeauna detalii pe care nimeni nu le vede prima oară, remarcă Altman, și filmînd **McCabe**, am descoperit că în 1902 existau o mulțime de elemente care nu apar niciodată în westernurile ce se petrec în acea epocă. Ca să nu mai vorbim de moarte în Vestul sălbatic: se murea greu și dureros. Oamenii împușcați se sfîrșeau după zile de chin din cauza gangrenelor, pentru că tratamentul medical era practic nul. Trebuia să fi lovit în inimă sau în cap pentru a avea șansa să mori imediat. Ceea ce se întimpla foarte rar, dat fiind că armele erau imprecise și bătăliile se dădeau de la distanță». O altă schemă tradițională (și fundamentală) a cinematografului hollywoodian — aceea de a crea și prezenta eroi cît mai autentici și credibili cu putință pe

un fundal arbitrar compus, și mirosind a studio, este și ea inversată la Altman: «Personajele mele sînt personaje de desen animat sau de bandă ilustrată, suprapuse pe un fond absolut realist. Ceea ce obții este tulburător». Așa sînt medicii-clovi, veșnic puși pe farse din **M.A.S.H.**, suprapuși pe orărea singeroasă a războiului, așa este detectivul din **Un adio nesfîrșit**, un fel de Donald Rățoiul evoluind în climatul straniu și corupt al Californiei. Scopul acestor opțiuni stilistice atît de particulare? Să «deranjeze» publicul, în timpul filmului și, după aceea, să-l oblige să-și revizuiască, prin intermediul ficțiunii, poziția vizavi de realitatea socială și politică americană. «Cred că publicul este răspunzător (și în public mă includ și pe mine), spune Altman, de toate lucrurile inadmisibile care se desfășoară în lumea noastră. Răspunzători de toate crimele, abuzurile și nedreptățile care se petrec sub

nasul nostru, nu sînt atît făptașii, cît noi, cei ce permitem comiterea lor. Mai ales atunci cînd știm.» Altman, cineastul «culpabilității colective americane», cum îl numea un critic, depune mărturie, așa după cum sună titlul unuia din filmele sale că, «hoții sînt și ei ca noi». Vinovați de indiferență și de tăcere.

Excluzînd sistematic miturile și genurile tradiționale, renunțînd la dramaturgie în favoarea unui reportaj cu o mie de ochi, uitînd de prim-plan în fața nesfîrșitelor schițe posibile de prim-plan, aflate în detalii aparent neesențiale, ignorînd narațiunea lineară și inventînd povestea în cerc sau în spirală, amestecînd derizoriul și tragicul, satira și meditația gravă, Altman este un regizor contemporan scriînd o pagină nouă în «arta filmului». Ultimele sale filme și proiecte sînt o dovadă asupra calității cineastului:

● **Rag-Time** va fi o adaptare a romanului lui Doctorow. «Povestea Europei — spune Altman — debarcînd în America în 1906. Un comentariu asupra formării existențiale a coastei de est.»

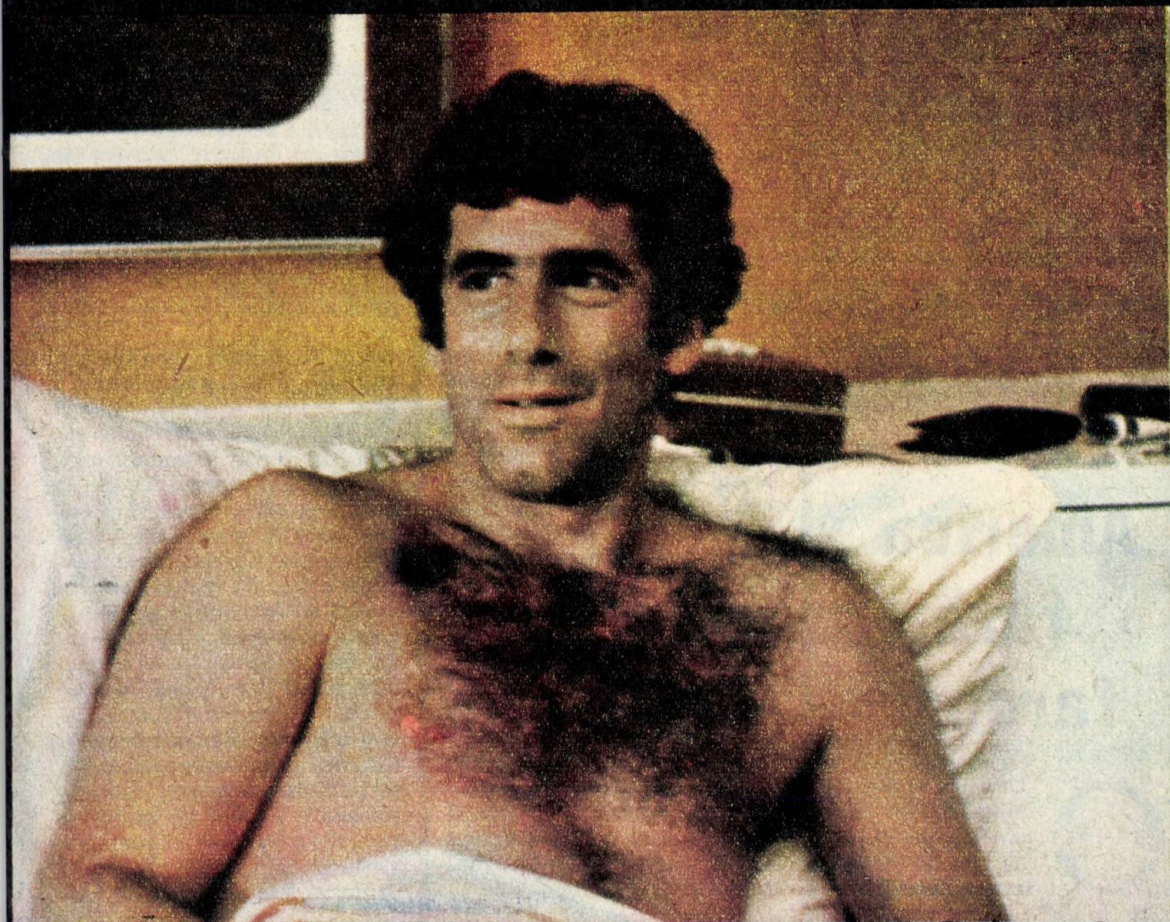
● **Buffalo Bill și indienii**, adaptarea piesei lui Arthur Kopitt, cu Paul Newman și Burt Lancaster. O demitizare a vestului, o dinamizare a legendei.

● **Prînzul campionilor**, după romanul altui mare scriitor american: Kurt Vonnegut Jr. Cu Burt Lancaster și Groucho Marx.

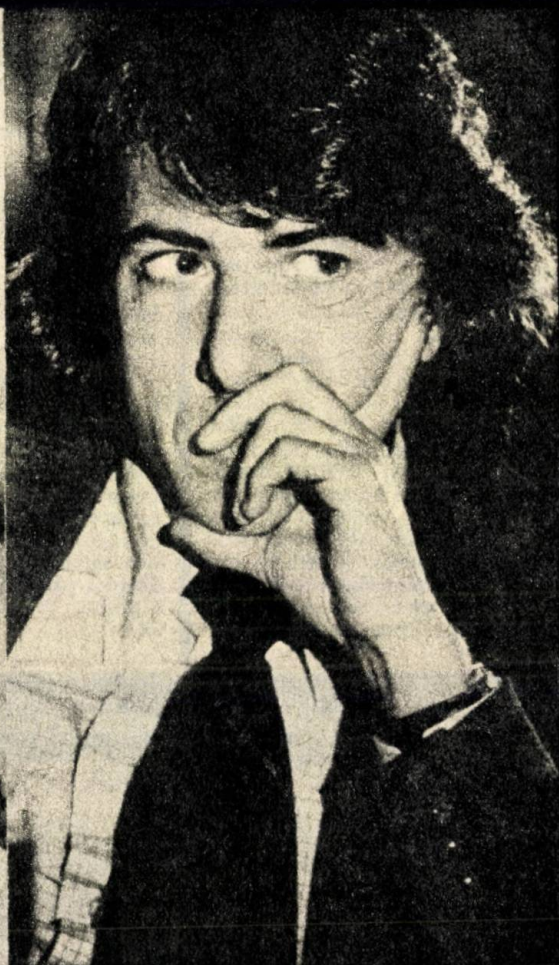
● **40, North Dallas**, după romanul lui Peter Gent. Sau umbra realitate a fotbalului profesionist.

D.C.

Detectivul Marlowe, în viziunea Altman, este un fel de Donald Rățoiul preocupat nu atît de femei fatale, cît de prînzul pisicii sale (actorul Elliott Gould într-o scenă din filmul **Un adio nesfîrșit**)



filmul în
societatea de consum



Ficțiunea nu este în acest film ficțiune: două vedete interpretează doi ziariști, pe care îi cunosc bine și care au întreprins o anchetă notorie (Robert Redford și Dustin Hoffman în Toți oamenii președintelui)

spectacolul lumii

America fără farduri



Un spital de alienați mintali. Unui bolnav i se face un tubaj. Un prim-plan secvență cumplit a-

rată tubul care nu mai sfârșește să pătrundă, prin nasul pacientului, spre stomac. Scenă punând sub lupă ceea ce se cheamă generic — suferință. Și brusc, aparatul se întoarce și surprinde chipul infirmierului care efectuează tubajul, total inexpressiv și indiferent, cu o țigară fumegând în colțul gurii. Revolta instinctivă a spectatorului în fața durerii se transformă într-un alt soi de revoltă. De tip social. O singură mișcare de aparat și documentarul devine rechizitoriu. Această scenă se află într-un film, **Titicut Follies**, descriind universul alienării. Realizator, Frederick Wiseman, considerat cel mai interesant documentarist de la Flaherty și Joris Ivens încoace. Un cineast, nu înregis-

trînd pe peliculă informații și realități, ci alcătuind, film după film, cronică acuzatoare a unei societăți, a violenței și indiferenței. Fost jurist, Wiseman folosește cinematograful ca pe o pledoarie din care, cu bună știință, elimină elementele extraordinare sau spectaculoase, pentru a o face cât mai eficientă în esența ei. Activitățile poliției în **Lege și ordine**, tragediile cotidiene în **Spital**, militarismul de cazarmă în **Antrenament de bază**, militarismul în sutană dintr-o mănăstire de benedictini în **Essene**, problemele delincvenței în **Tribunal pentru minori**, șomajul în **Ajutor de șomaj** — cîte titluri, atîtea secțiuni ale vieții americane privite cu o demascatoare luciditate. În ima-

■ **Simțul realității (istorice).** Cu ocazia reluării, la televiziune, a filmului **Dacă Parisul mi-ar fi fost povestit** de Sacha Guitry, Michèle Morgan declara ziaristilor: «Nu mi-a plăcut niciodată să interpretez personaje istorice pe ecran, deoarece imaginea pe care o dai nu corespunde viziunii celor mai mulți asupra personajului, ca să nu mai vorbim de faptul că eroinele evocate nu «merg» totdeauna cu temperamentul și personalitatea actorului. Vă dați seama, am fost pe rând Gabrielle d'Estrées, Marie Antoinette, Joséphine, soția lui Napoleon și Jeanne d'Arc. Cîte roluri, atîtea greșeli de distribuție. Ce idee, să faci ca o actriță să fie Marie Antoinette și apoi Jeanne d'Arc!»

■ **Realitatea ficțiunii.** Un nou film de André Cayatte (**Nu iese fum fără foc**) o va avea ca interpretă tot pe Annie Girardot. Este vorba de **Autopsia unui monstru**, pe un scenariu de Jean Curtelin, inspirat din mai multe fapte diverse reale, toate axate pe realitatea tristă, și des înfîlțită în occident, a răpirilor de copii.

■ **Oglinzile actualității.** Bob Woodward și Carl Bernstein sînt cei doi reporteri de la «Washington Post», care cu o



Sidney Lumet (Colina) s-a remarcat în 1976 printr-un film cu problematică gravă: banditismul în recrudescență în lumea occidentală însoțit de luarea de ostateci (Al. Pacino și John Cazale în După-amiaza ciinoasă)

gini care rareori apar în filme, în imagini ale feței ascunse a unei lumi. «Fascinant este să descoperi intensitatea dramatică a vieții cotidiene, spune Wiseman. Este mai puternică decît orice. Decît cele mai strălucitoare și inteligente recompuneri ale ei. Filmul documentar înseamnă moartea naturalismului și a ficțiunii, căci realitatea este atît de densă, de complexă, de încordată și de dramatică, încît ficțiunea nu-i poate fi decît un palid ecou». Mai mult decît orice condei, mai bine decît orice condei, aparatul de filmat scrie, în imagini de o insuportabilă claritate, adevăruri surprinse în flagrant delict. Un cinema-constatare, un cinema-proces verbal moral al societății americane.

Și filme de neatacat într-un fel, căci orice obiecție se lovește în ele de argumentul materialității faptului și momentului arătat, care vorbește de la sine.

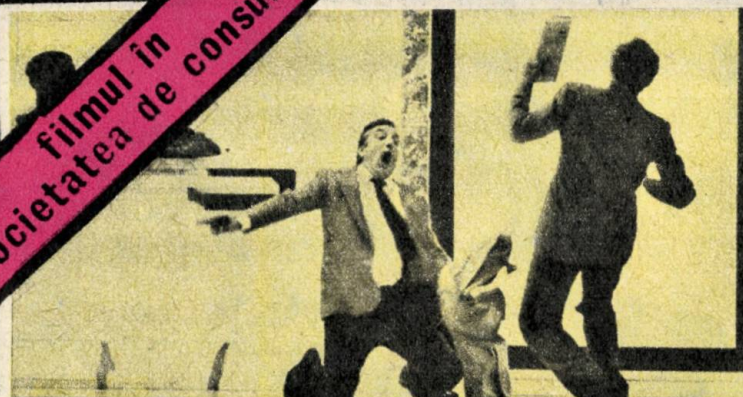
Asaltul moral dat de Wiseman cu filmele sale nu se lovește însă de un refuz evident al societății de a-și privi viciile ascunse, de a contempla, cum spune cineastul, «acea prăpastie existînd între ideea de democrație și punerea ei în practică». Acceptarea sau mai curînd tolerarea cineastului și a filmelor sale, vine dintr-o tendință de recuperare prin indiferență pasivă și nu restrictivă a oricărei manifestări civice. Filmele există, și «societatea de consum» accep-

tîndu-le prezența, pare să vrea a-și exorciza realitatea ascunsă dincolo de fațadă. Filmele lui Wiseman au fost cumpărate de firme de televiziune, de universități, de cinecluburi. Dar cineastul se întrebă lucid, dacă acceptarea demascărilor sale nu este făcută doar pentru a-l transforma pe cineast într-un simplu protestatar care dezvăluie niște aspecte, dar nu iese din sistemul social. Și, într-adevăr, o anume publicitate făcută filmelor sale, le diminuează, după opinia realizatorului impactul critic profund.

D.C.



filmul în
societatea de consum



«Dosarul Rosi» este titlul unei cărți recent apărută în Franța. Un studiu despre un cineast pentru care fiecare film a fost o etapă în demascarea societății burgheze. De la Cu mâinile pe oraș la Salvatore Giuliano. De la Lucky Luciano la Cadavre de lux. (Lino Ventura într-o scenă din acest ultim film)

fenomenală intuiție profesională pornind de la o (aparent) oarecare spargere la sediul partidului democrat, în clădirea Watergate, au descoperit, din aproape în aproape, o imensă afacere de corupție politică, ale cărei implicații au zguduit America. Povestea palpitantă, ca un roman polițist, a anchetei celor doi tineri ziariști, le-a adus faima mondială și premiul Pulitzer pentru presă. Toți oamenii președintelui se intitula cartea scrisă de ei, recent adaptată pentru ecran de regizorul Alan J. Pakula. În rolurile titulare, doi dintre cei mai interesați actori americani: Robert Redford și Dustin Hoffman. Actorii au petrecut luni de zile, înainte de începerea filmărilor, în redacția ziarului «Washington Post», pentru a se deprinde cu un anumit gen de viață și cu un anumit gen de oameni — ziariștii. Ei au cunoscut îndeaproape pe cei doi tineri reporteri cărora urmau să le dea chip pe ecran. Un record în ceea ce privește ancorarea cinematografului în realitate. Știri de ultimă oră au dus la o carte de ultimă oră și la un film de ultimă oră. Totul, aproape simultan cu desfășurarea în realitate a evenimentelor povestite. De ultimă oră, dar cu semnificații morale generale și grave. Se vorbește deja de o Americă dinainte și după Watergate. Filmul lui Pakula, realizat cu eficacitate «reportericească»,



Alain Resnais (Anul trecut la Marienbad) a terminat recent tot o de mii de exemplare, ceea ce s-a considerat un succes. «Dar — spune eșec» (În prim plan, Ellen Burstyn și

este o mărturie a unui moment de istorie. Istorie la prezent.

■ Ecran francez

● Fost critic de prestigiu, actual regizor de succes, Bertrand Tavernier (Să înceapă petrecerea, Ceasornicarul din Saint-Paul) va realiza un film pe teme social-politice. Un titlu semnificativ: Majoritatea tăcută. Într-un rol principal își va face debutul ca actor cineastul Claude Sautet.

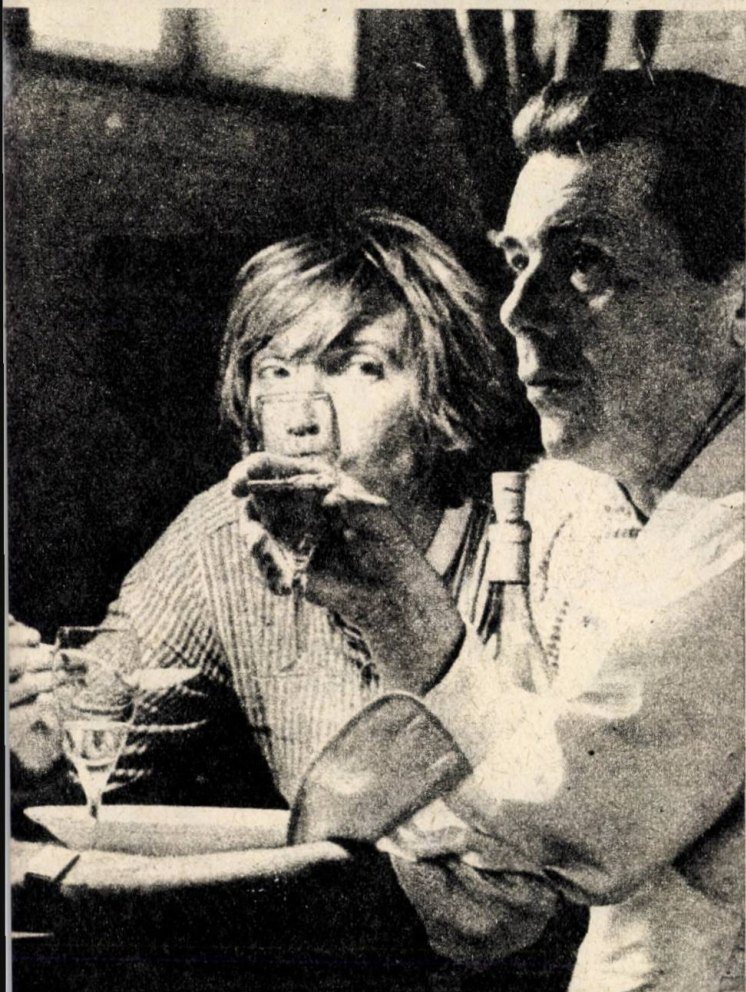
● Un film la limita ficțiunii politice și fantasticului este în curs de realizare, în Germania; de către regizorul Claude Bernard Aubert. Titlul: Viața particulară a lui Adolf Hitler.



Odissea unui extraterestru poposit în America în căutare de apă pentru planeta sa. Și de puțin înțelegere. Pe care nu o găsește nicăieri. (David Bowie în Omul care a căzut pe Pământ de Nicolas Roeg)

Nu este vorba de o reconstituire a trecutului, ci de povestea ră-

pirii unei ziariste americane, în zilele noastre, în cursul unei



ranizare, Providența. Romanul cu același nume s-a vândut în o sută de mii de copii. (Un tip ca mine n-ar trebui să moară niciodată — un film cu o sută de mii de spectatori este, sigur, un record Bogarde, interpreții principali)

anchete despre nazism. Răpitorii fac parte dintr-o organizație secretă, încercând să «fabrice» un nou Hitler, care să cucerească și să stăpânească popoarele nu prin forța armelor, ci prin corupția banilor.

● Michel Vianney, fost ziarist la «L'Express» și la «Le Nouvel Observateur», romancier și scenarist, a trecut și la regie: primul său film ca autor complet se cheamă, nu fără umor, **Un tip ca mine n-ar trebui să moară niciodată**. Eroul, un funcționar oarecare (interpretat de desenatorul Folon), realizează că timpul fuge, că viața se duce, și se hotărăște... să trăiască. Adică să profite cum trebuie de viață. Numai că, în calea unei astfel de legitime dorințe, sînt totdeauna munți de obstacole.

● **Roger la Canne** este titlul unui film realizat de Francis Girod. Fiind în același timp și numele unui bandit, a cărui capturare (în realitate) a fost foarte dificilă. Filmul adaptează o carte, cum nu se poate mai autentică, semnată de comisarul de poliție Borniche, care s-a ocupat de acest caz. În rolul lui la Canne, Gérard Depardieu. În rolul comisarului, Michel Piccoli.

● Regizorul Bertrand Blier, fiul actorului, lucrează la un scenariu pentru grupul de comici francezi, Les Charlots. Va fi o încercare de a-i scoate pe tinerii comici din tiparul filmelor burlești, unde cloveria era rege. Filmul va fi tot o comedie, dar mai «temperată», ușor amăruie.



filmul în
societatea de consum



Cînd musical-ul era rege... Reînvieea prin «montaj de atracție» a unei epoci, astăzi dispărută, continuă. (Greta Garbo în Femeia cu două fețe. Leslie Caron în Li

despre o orchestră de mîna a cincea, cîntînd sîmbătă seara prin balurile de provincie.

■ **Jocul cu moartea.** Marthe Keller, Bruce Dern și Robert Shaw sînt interpreții filmului lui John Frankenheimer (**Marele premiu, Am încălcat legea**) — **Duminica neagră.** O organizație teroristă pornește o acțiune de gen kamikaze, constînd în capturarea unui dirijabil folosit de televiziune pentru filmări de sus ale unui mare stadion american, și lansarea lui, plin de explozive, asupra mulțimii. Dar intervin comandouri-surpriză. Dar intervine hazardul. Cu tot aspectul spectaculos al poveștii, regizorul declară că se teme de reacția indiferentă a publicului în fața filmului său. Reacție a unui public care asistă zilnic, la televizor, la suspensuri asemănătoare, unde însă protagoniștii nu sînt vedete fotogenice, iar grenadele și dinamita sînt reale, ca și victimele lor — figurație neplătită și sacrificată în desfășurarea neagră a unor duminici cărora nu le urmează niciodată ziua de luni.

■ **Altădată, acum, nicio-**



Un film relatînd o ficțiune care poate fi oricînd un fapt divers tragic al zilelor noastre: un atentat terorist (Marthe Keller în Duminica neagră de John Schlesinger)



Elly și Frank Sinatra în Escală la

te în continuă creștere, atât la public cât și la critică. Solicitată în foarte multe filme, ea a pășit indiscutabil pe calea dificilă și atât de dorită a vedetariatului. Particularitatea ei nr. 1? Nu apare în nici un film francez. Etapele carierei ei sînt filme ca **1900** de Bertolucci, **Grădina Finzi-Contini** de De Sica, **Cursa** de Stuart Rosenberg și **Imposibilul obiect** de John Frankenheimer. Din motive imposibil de ghicit, cineștii de la ea de-acasă o ignoră. Și în același timp, se plîng, în voia interviurilor, de criza de actrițe a cinematografului francez.

■ **Omul care nu era om.**

Metafora pesimistă a lui H.G. Wells despre un război al lumilor, despre acea stare conflictuală extinsă cosmic, este reluată, într-un registru mai puțin spectaculos, mai puțin grand-guignol, în filmul britanicului Nicolas Roeg. **Omul care a căzut pe Pămînt.** O parabolă despre intoleranță și despre singurătate: un extraterestru, un «străin» din altă lume, coboară pe Pămînt, ia formă umană și, vînzînd pietre prețioase, pe care le-a adus cu el, se îmbogățește. Înființează o misterioasă companie de cercetări, dar printr-un concurs de împrejurări este demascată de un medic; acesta ajunge să constate lipsa



Tehnicile «noului roman» adaptate filmului: banda sonoră a filmului India Song a fost suprapusă integral de Marguerite Duras unui alt film

dată. Lupul stepelor al romancierului Hermann Hesse a fost publicat în 1927. Și adaptat pentru cinema în 1976. Este povestea singurătății unui om, rătăcit în diversitatea infinită — și contradictorie — a propriilor sale stări de spirit. Fiecare gând și fiecare vis îl fac să fie mereu altcineva, profil schimbător, profil pierdut într-un peisaj de oglinzi, într-o continuă și tenace vînaătoare a propriei sale identități. Regizorul Fred Haines a încercat să suplinească introspectiva simbolică a lui Hesse cu un caleidoscop, unde recuzita fantasmagorică, personajele cu aparențe de năluci, jocurile cinetice și chiar secvențele de desen animat se intercalează în ritmuri neașteptate și secvențe bizare. Finețea alunecării spre imaginar și iluzoriu din carte este înlocuită cu tot arsenalul de trucuri ale unui cinema care să ia ochii. Oricum, după opinia unui critic britanic, filmul tot are un merit: te trimite înapoi la romanul aproape uitat al unui mare scriitor.

■ **Misterele distribuției.** Dominique Sanda (premiul de interpretare la Cannes '76) este o actriță franceză cu o popularita-



metabolismului la «creatura» cu chip omenesc. Încolțit, străinul va mărturisi că a venit pe Pământ pentru a

ra interpretare a străinului de către actorul David Bowie. Apariția lui stranie, paloarea, privirea inexpressivă, mișcările lente, toată această gamă a caracteristicilor «aparte» îl fac în mod

alte animale care au jucat vreun rol în miile de povești ale Hollywoodului. Ideea le-a venit, probabil, în urma succesului parodiei lui Michael Winner, **Won-Ton**, ciinele care a salvat



Șoferul de taxi și femeia imposibilă a visurilor lui sau singurătatea alergătorului prin jungla new-yorkeză.
(Marele premiu la Cannes '76, Șoferul de taxi de Martin Scorsese, cu Robert de Niro și Cybill Shepherd)

încerca să afle o soluție la lipsa de apă de pe planeta lui, unde o specie supercivilizată e amenințată să se stingă. Arestat, interogată, răpit, străinul nu poate fi însă omorât. Va scăpa de urmăritorii săi pămînteni, dar își va rata misiunea. În lumea de afaceri și super-afaceri, de spionaj industrial și concurență feroce, poporul străinului nu are pentru nimeni nici o semnificație deosebită; el trebuie distrus, nu ca extraterestru, ci ca posibil adversar și concurent la bursă. Adevărul, odată aflat, e ținut secret de societățile multinaționale. Soarta planetei care se stinge de sete nu-i interesează. Intrusul trebuie să dispară. Criticii britanici vorbeau despre extraordina-

paradoxal să devină unicul reper coerent, un nucleu rece și perfect conturat în centrul unui uragan plin de zgomotele și furia lipsei de comunicare și de semnificație. Cineastul filmează o lume lipsită de căldură și de viață. Nu o lume de fantasmă. Lumea în care el trăiește.

■ Pe platouri (II)

● După **A fost odată un Hollywood** și **Hollywood**, **Hollywood**, montajul în două serii de secvențe-musical din istoria M.G.M.-ului, doi regizori, Fred Weintraub și Paul Heller, au început lucrul la un nou film mozaic-retro. Personaje principale? Lassie, Trigger, Cheetah, Topper, Silver, Rin-Tin-Tin și

Hollywoodul, evocare a epocii de vedetariat a dulăului de la 20th Century Fox.

● Romanul «Sfârșitul călătoriei» de R.C. Sheriff, amară demitizare a eroismului și panașului aviatorilor în anii primului război mondial, a fost transpus pe ecran de regizorul Jack Gold. Titlul, **Așii înălțimilor**. În distribuție: John Gielgud, Malcolm Mc. Dowell, Christopher Plummer, Trevor Howard.

● Piesa lui Brecht, **Galileo**, a fost ecranizată de Joseph Losey. În rolul principal, Topol. În același capitol al adaptărilor unor celebre piese de teatru se mai pot aminti **Luther** de John Osborne, cu actorul Stacy Keach în rolul principal, **Bonele** de Jean



...cesta e «șoferul de taxi» (Robert de Niro)

James Caan și Elliott Gould (artiști), Michael Caine (hoțul), Diane Keaton (ziarista).

■ **Cite filme, atâtea lighioane.** Succesul unor filme ca **Turnul infernal**, **Cutremur** și **Fălci** i-a lansat pe producători cu toată viteza înainte pe pista filmelor cu catastrofe, monștri și elucubrații cât mai îngrozitoare cu putință. «Urmașii» rechinului ucigaș din **Fălci** și-au făcut apariția într-un ritm neliniștitor: o imensă caracudă în **Perla neagră**, un crocodil plin de gânduri rele în **Bestia din mlaștini**, un detașament de șerpi veninoși asediind

un submarin scufundat în **Primejdie imediată**, un urs fioros în **Grizzly**, un păianjen de doi metri în **Invazia păianjenilor uriași**, niște viermi de pământ, perturbați de o furtună, care ies și ronțăie locuitorii în **Squirm**, un șobolan cât un cal în **Hrana zeilor**, o caracatiță carnivoră în **Tentacule**, un feroce pui de crocodil în **Alligator**, un roi de albine puse pe distrugerea lumii în **Roiul**, o invazie de insecte mici care au devenit mari după o catastrofă ecologică în **Micro-nauții**, o reîntoarcere a monștrilor preistoriei în **Al șaselea**



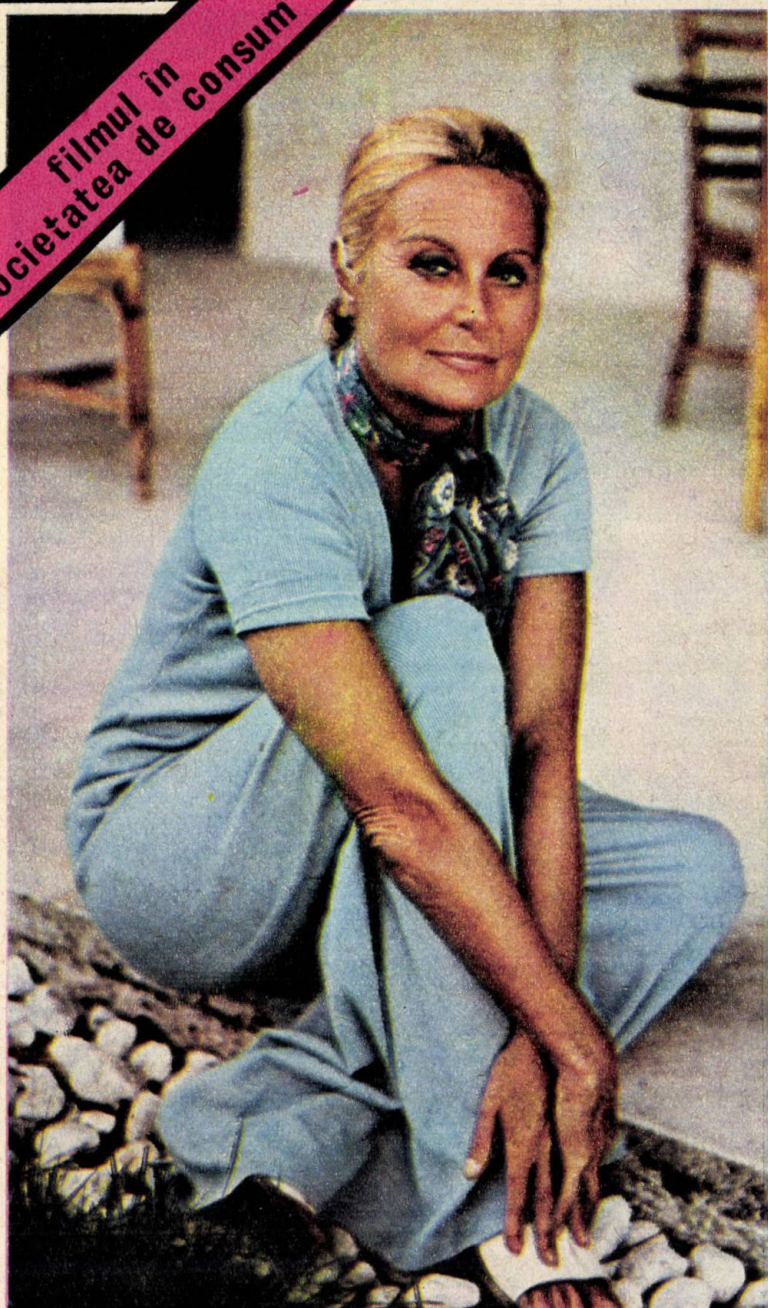
Genet, cu Susannah York și Glenda Jackson, și **Hedda Gabler** de Ibsen, tot cu Glenda Jackson. Lindsay Anderson semnează adaptarea piesei lui David Storey, **Aniversare**, cu Alan Bates, iar Paul Scofield și Katharine Hepburn sînt interpreții **Echilibrului fragil** după piesa lui Edward Albee.

● Doi foști artiști de music-hall în căutare de lucru, un maestru hoț de buzunare, escroc, arătîndu-se dispus să-i prelucereze pe cei doi artiști în șomaj, o ziaristă emancipată și străzile New York-ului la început de veac XX — acestea sînt personajele comediei **Harry și Walter merg la New York** de Mark Rydell (**Hoinarii**). Interpreți:



A fost Emmanuelle. Rămîne Emmanuelle. Într-o peliculă cu pretenții de erotism rafinat, semnată Vadim (Sylvia Kristel în Soția fidelă)

filmul în
societatea de consum



Dificultatea de a fi Marie Antoinette și Jeanne d'Arc într-o singură carieră. Și de a-ți păstra simțul umorului (Michèle Morgan)

continent, și pentru a încheia cum trebuie această «splendidă» listă, două titluri porno-catastrofice (merge bine împreună noțiunile acestea!) — **Maxilarele mării**, unde rechinul este înlocuit de o sirenă mîncătoare de bărbați, și **Fălci adînci**, cu «acțiunea» desfășurîndu-se lîngă o

piscină în care se află rechini hămesîți. Ce se mai poate spune după o asemenea enumerare? Ridicolul, subdezvoltarea mentală ale «creatorilor» sînt evidente. Chiar dacă ele ar putea fi motivate prin teribila foamă de parale a inventatorilor de rîme ucigașe și de șobolani canibali.

■ **Amintirile unei necunoscute.** Dacă n-ar fi existat comicul W.C. Fields și legătura de peste două decenii cu el, numele Carlottei Monti n-ar fi rămas în cronicul hollywoodian nici măcar la rubrica «au mai interpretat» de pe cel mai obscur generic. Așa însă Carlotta Monti, actrița fără roluri, a intrat în sfîrșit pe poarta principală a studiourilor, după ce a scris o carte «W.C. Fields și cu mine», povestind nu numai legătura ei cu actorul, dar și tot Hollywoodul «anilor ne-

Nu Columbo, nu Kojak, nu Cannon, nu Mc Cloud. Cît toți la un loc: Mary Hartman, detectiva unui serial de succes





Într-o pauză a filmărilor la *Acum, apocalipsul, demascare a războiului din Vietnam*, regizorul Francis Ford Coppola (Nașul) împreună cu Fidel Castro

buni». A intrat și pe genericul filmului lui Arthur Hiller (*Love Story, Omul de la La Mancha*), nu însă ca actriță, ci ca personaj. Valérie Perrine este interpreta ei și Rod Steiger îl «joacă» pe Fields în filmul *W.C. Fields și cu mine*. Un film însă care, în afară de a fi reușit o recompunere exactă a epocii de la începutul sonorului, în afară de o reușită de machiaj (Rod Steiger seamănă leit cu Fields), nu a mers, se pare, prea departe pe drumul adevărului despre viață și personalitatea bizară a comicului. De vină este poate însăși cartea, unde Carlotta se arată mai preocupată să-și explice și să-și justifice eșecul, decât să-l observe pe Fields. În orice caz, cum scria revista *Film Monthly*, filmul nu răspunde la singura întrebare care trebuia pusă: ce fel de om se ascundea în spatele măștii agresive, egoiste și despotice a lui Fields?

■ **Bătălia.** Adevăratul eveniment cinematografic al bicentenarului existenței Statelor Unite ca națiune independentă, este un film-mamut, o super-producție pe modelul «marilor mașini» spectaculare hollywoodiene: *Midway*. Este numele unei insule și al unei vestite bătălii din al doilea război mondial, când flota și aviația japoneză au fost distruse de port-avioanele S.U.A. Filmul este un fel de replică al mai vechiului *Tora, Tora, Tora*, unde ni se povestea începutul conflictului americano-nipon, declanșat de atacul-surpriză asupra vaselor americane, la Pearl Harbour. Distribuția îi cuprinde printre alții (la asemenea super-producție e nevoie și de generic) pe Henry Fonda, Robert Mitchum, Glenn Ford, Toshiro Mifune. Ca și un număr considerabil de bombardiere, nave de asalt, crucișătoare incendiate și port-avioane în acțiune.

Ele sînt de fapt adevăratele vedete ale filmului.



Rudolph Valentino: mit între mituri, de pe vremea cînd tangoul era rege.



Petrodolari, suspens, film-catastrofă și «last but not least», farmecul Sophiei Loren (în filmul Cassandra Crossing de George Pan Cosmatos)

■ **Iluzia cea mare.** Un serial de televiziune cu Franco Nero, un film de Ken Russell, cu Rudolf Nureev, o amplă biografie semnată Alexander Waler — și numele lui Rudolph Valentino a reintrat, cu toată aura lui aproape fantastică, de mit și legendă, în atenția publicului din 1976. Fiul șeicului, Vulturul, Tinărul rajah, Armand Duval în

Dama cu Camelii, Julio, gaucho-ul dansator din **Cei patru cavaleri ai apocalipsului** erau personaje care au cufundat publicul din primul și al doilea deceniu de viață a cinematografului, într-o fascinație trăită cu o frenezie irepetabilă. Șocul agresivității sale latine de irezistibil îndrăgostit, întovărășit de o apariție și o aparență fra-

gilă și în același timp felină, au deschis ochii (și inimile) puritanului public al Americii din 1915—1920 către o tulburătoare lume a simțurilor și sentimentelor incandescente. Este poate secretul celui a cărui moarte subită, și atât de banală, survenită la 31 de ani în urma unei complicații de gastrită, a provocat un uriaș seism psihic; sute de mii de oameni au ieșit în stradă, au umplut bulevardele și piețele din jurul capelei unde se afla sicriul, în vreme ce toată America, cu Hollywood-ul ei cu tot, ținea două minute de reculegere. Un sfârșit în apoteoză cu totul neașteptat pentru tinărul emigrant italian, apărut la New-York în 1913, care-și câștiga viața ca «taxi-dancer» — adică dansator plătit la normă în localuri de mîna a zecea, să inițieze clientele în noul dans la modă, tangoul. Nu chiar un gigolo, dar pe aproape de a deveni unul. În orice caz, poliția new-yorkeză, expulzîndu-l din oraș pentru o mărunță și obscură încurcătură, îl considera fără doar și poate gigolo. Mai cu seamă că purta ceas pe mînă, ceea ce în epocă era considerat semnul maxim de efeminare și de comportament dubios. Așa a ajuns la Hollywood și Hollywoodul l-a pus și el să danseze. În filme însă. Spectatorii au privit dansul, au privit ochii dansatorului și Rudolph Valentino a apărut.

Și ca orice mit el a dispărut de pe lume înainte de a-și fi dat seama că era mult mai mult decît un star, că era visul secret și tulburare a milioane de spectatori de a fi altceva decît ceea ce erau în realitate: între carnaagiul primului război mondial și criza care avea să vie în 1929, Valentino a reprezentat marea evadare. Marea evadare în piureta unui tango.

**Rubrica
«filmul în societatea
de consum»
este realizată
de Dan COMȘA**

EXCURSII RECONFORTANTE

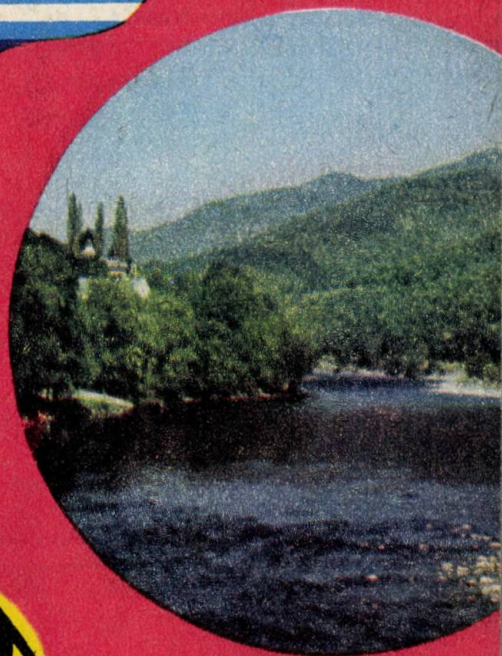
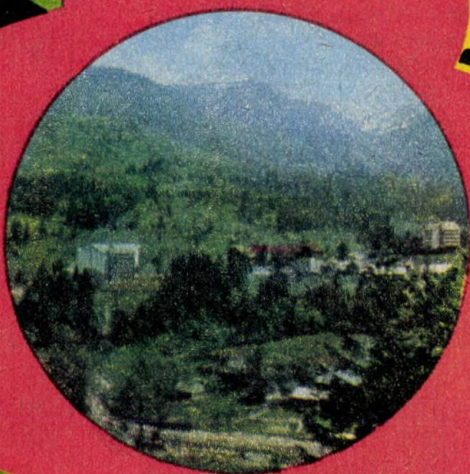
OFICIILE JUDEȚENE DE TURISM și ÎNȚEPRINDEREA DE TURISM, HOTELURI ȘI RESTAURANTE BUCUREȘTI vă invită să participați la excursiile organizate pentru vizitarea celor mai pitorești zone turistice din țară.

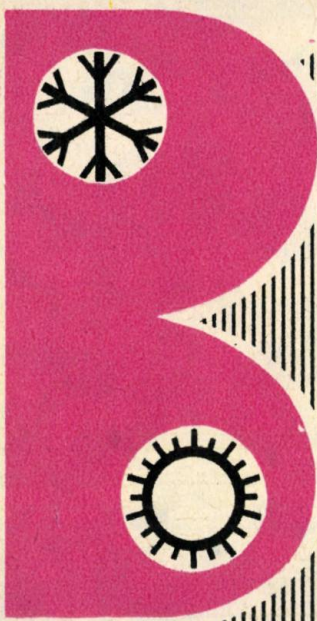
- Nordul și centrul Moldovei
- Maramureș și Țara Oașului
- Porțile de Fier și Nordul Olteniei
- Țara Hațegului
- Valea Prahovei
- Valea Oltului
- Delta Dunării
- Litoralul Mării Negre

La dispoziția dv. se află un bogat și variat program de călătorii: excursii tematice și profesionale, excursii pentru schimb de experiență, participare la manifestări sportive, artistice și folclorice, circuite turistice și vizite de orașe, organizate pe diferite trasee în tot timpul anului

Reduceri de tarif la transportul cu autocarul, în perioada 1 octombrie — 31 martie

publiturism





MAGAZINUL UNIVERSAL

BUCUREȘTI

Str. Bărăției nr. 2

Telefon 15.07.92

Vă oferă prin unitățile sale:

MAGAZINUL «UNIVERSAL» str. Bărăției nr. 2

MAGAZINUL «OLIMPIC» str. Lipscani nr. 21

MAGAZINUL «CLUB-SPORT» str. Băcani nr. 4

MAGAZINUL «BIJUTERIA» Calea Victoriei nr. 22

MAGAZINUL «HANUL MANUC» str. 30 Decembrie nr. 62

MAGAZINUL «BIG» BERCENI

UN VARIAT SORTIMENT DE ȚESĂ-
TURI BUMBAC, LÎNĂ ȘI MĂTASE,
TRICOTAJE, CONFECȚII ȘI ÎNCĂL-
ȚĂMINTE PENTRU FEMEI, BĂRBAȚI
ȘI COPII, TELEVIZOARE ȘI APARA-
TE DE RADIO, BICICLETE, JUCĂRII,
BIJUTERII, ARTICOLE SPORTIVE



MIROS
RAFINAT
NU PĂTEAZĂ
LENJERIA



NOU!

Pentru dvs. — spray-urile deodorante
«Perla», «Cristal», «Zefir» și antisu-
dorific «Farmec», produsele Întreprin-
derii «Farmec» din Cluj-Napoca



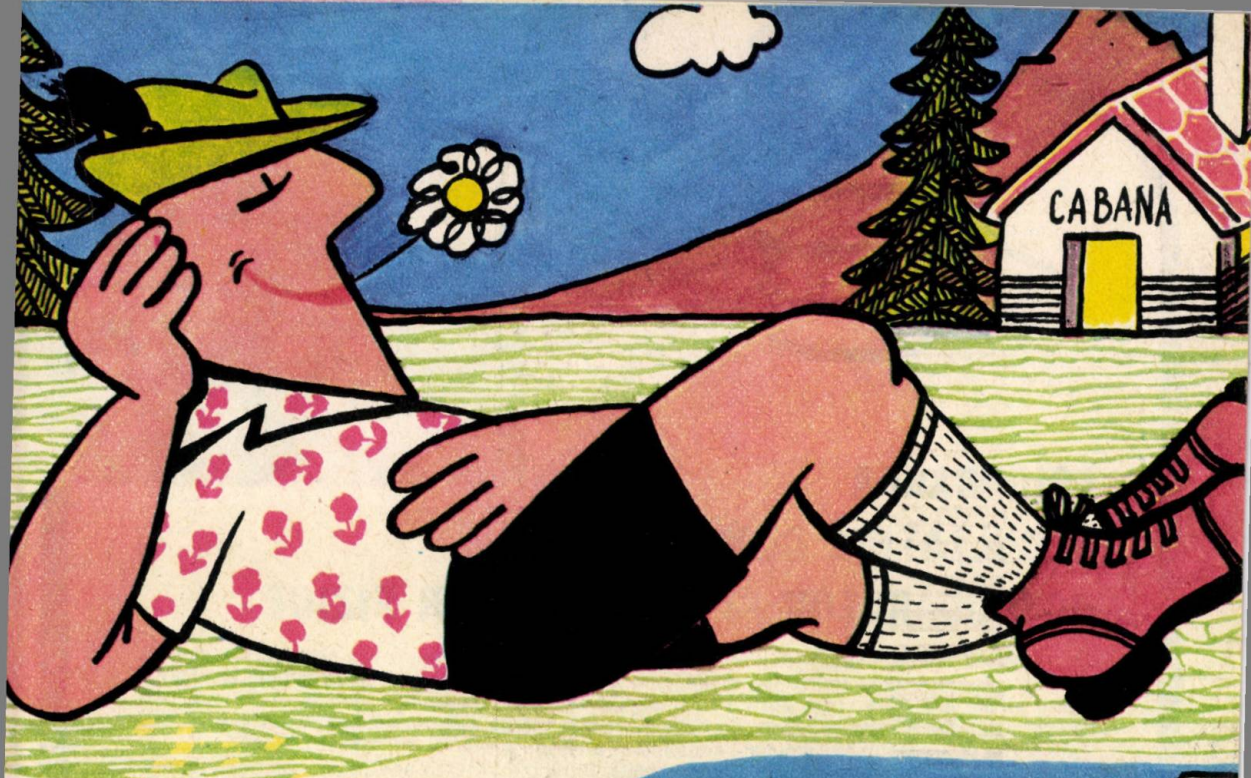
**ÎNTEPRINDEREA
DE COMERT EXTERIOR**
*execută confecții
pe toate
meridianele*



PRODUCĂTOR

GARMENTS INDUSTRIES
EI3 CORPORATION
· BUCUREȘTI ·

● **DISTINCȚIE** ● **ELEGANȚĂ** ● **CALITATE** ●



**LA MUNTE,
LA MARE,
ÎN DELTĂ,
ÎN ZONELE PITOREȘTI**

**VACANȚA AȘTEAPTĂ
CONCEDIUL DORIT**

**ÎNȚEPRINDEREA DE TURISM
HOTELURI ȘI RESTAURANTE
BUCUREȘTI**

vi le-a pregătit

**FILIALELE DE TURISM
din Bdul N. BĂLCESCU nr. 35 A
și Bdul REPUBLICII nr. 4 și 68.
Telefoane: 14.72.08 — 15.74.11 și
14.08.0**





ASIGURAREA FACULTATIVĂ COMPLEXĂ A GOSPODĂRIILOR ȘI PERSOANELOR FIZICE

Pentru a înlesni înlăturarea urmărilor financiare ale unor evenimente neprevăzute care se pot întâmpla într-o gospodărie (un incendiu, o infiltrație de apă sau un scurt-circuit, un trăsnet sau o ploaie torențială), care pot provoca pagube materiale importante, accidentarea unor persoane etc., ADAS pune la dispoziția cetățenilor o formă de asigurare convenabilă și eficientă. Este vorba de «Asigurarea facultativă complexă a gospodăriilor și persoanelor fizice».

Aceasta este de fapt o asigurare combinată, întrucât în unul și același contract se cuprind:

- asigurarea bunurilor casnice;
- asigurarea de accidente produse la domiciliul asiguratului;
- asigurarea de răspundere civilă legală.

1. Asigurarea bunurilor

În această asigurare sînt cuprinse aproape toate bunurile existente într-o gospodărie: mobilier, obiecte casnice, îmbrăcăminte, aparate de radio, televizoare, produse agricole, viticole și altele.

Administrația Asigurărilor de Stat plătește despăgubiri în cazurile de deteriorare sau distrugere a bunurilor asigurate, provocate de o multitudine de riscuri, ca de exemplu: incendiu, trăsnet, explozie, ploaie torențială, inundație, grindină, furtună, uragan, cutremur de pământ, prăbușire de teren, alunecare de teren, greutatea stratului de zăpadă sau de gheață, avarii accidentale produse de instalațiile de gaze, apă, canal sau încălzire, furt prin spargere etc.

2. Asigurarea de accidente

Aria de protecție a acestei asigurări este largă. Sînt asigurate pentru cazurile de accidente întîmplate la domiciliul asiguratului următoarele persoane: asiguratul, soția asiguratului, precum și părinții și copiii asiguratului dacă în mod statornic locuiesc și gospodăresc împreună cu asiguratul. Sînt cuprinse în această asigurare accidentele cauzate de o serie de evenimente: incendiu, trăsnet, lovire, cădere, alunecare, acțiunea curentului electric, arsură, intoxicare subită etc.

3. Asigurarea de răspundere civilă legală

În această asigurare sînt cuprinse cazurile de răspundere civilă pentru despăgubiri datorate de asigurat în calitate de locatar și de soția (soțul) asiguratului sau persoane care se află în întreținerea asiguratului, față de proprietar, pentru pagube produse de incendiu sau explozie, pentru despăgubiri datorate terților pentru accidentarea persoanelor și avariile bunurilor lor la domiciliul asiguratului, precum și pentru cele datorate locatarului apartamentului învecinat pentru pagube produse de inundație.

PRIMA DE ASIGURARE, ce se achită de persoana care încheie asigurarea, este de numai 2 lei pe an de fiecare 1 000 de lei din suma asigurată, prevăzută în contract.

Pentru încheierea asigurării vă puteți adresa responsabililor cu munca ADAS din unitățile socialiste, cooperativelor de credit de consum, agenților și inspectorilor de asigurare sau direct, oricărei unități ADAS.

